

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Departamento de Ciencias sociales y Humanidades**  
**Programa de Doctorado “Lenguas y Culturas”**

**TESIS DOCTORAL**

**ROMANCERO DE CÓRDOBA: TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO MUSICAL DE  
LOS ROMANCES RECOGIDOS EN LA PROVINCIA DE CÓRDOBA**

**Luis Moreno Moreno**



Dirección del Prof. Dr. D. Ramón Román Alcalá

TITULO: ROMANCERO DE CORDOBA: TRANSCRIPCION Y ESTUDIO  
MUSICAL DE LOS ROMANCES RECOGIDOS EN LA PROVINCIA DE  
CORDOBA

AUTOR: *Luis Moreno Moreno*

---

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2016  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

[www.uco.es/publicaciones](http://www.uco.es/publicaciones)  
[publicaciones@uco.es](mailto:publicaciones@uco.es)

---







### **TÍTULO DE LA TESIS:**

**ROMANCERO DE CÓRDOBA: TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO MUSICAL DE LOS ROMANCES RECOGIDOS EN LA PROVINCIA DE CÓRDOBA.**

**DOCTORANDO:** Luis Moreno Moreno

### **INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS**

La tesis doctoral que se presenta constituye un excelente estudio etnomusicológico centrado en un repertorio de documentos musicales de la tradición oral. Se pretende en concreto mostrar el estado de la tradición del romance en la provincia de Córdoba en el momento actual y desde hace algunas décadas, cuando los romances aquí incluidos comenzaron a recogerse. El trabajo llevado a cabo comprende la recopilación de los materiales musicales, su transcripción y organización, su análisis comparativo interno y con otros repertorios de romances y, finalmente, una reflexión acerca del hecho de que un repertorio que durante tantos siglos se ha mantenido vivo en la memoria popular esté ahora olvidándose.

Lejos de los escrúpulos que el propio doctorando expresa, se trata de un estudio en línea con la investigación actual que, basándose en las buenas prácticas de los folcloristas de corte clásico y aprovechando lo mejor de sus metodologías, ha sabido concluir con una reflexión de marcado carácter filosófico sobre la memoria y el olvido a propósito del romancero que estudia.

El trabajo de campo se ha realizado con el rigor y la extensión requeridos, empleándose en él muchas horas a lo largo de varios años. El ingente material así recogido ha sido tratado con precisión en su selección y clasificación. Las transcripciones de los textos y de las melodías, pese a su elevado número, se han hecho con la mayor limpieza y esmero.

En cuanto a la metodología del análisis, extraída de diversos autores pero mejorada por el doctorando, ha quedado convenientemente justificada su pertinencia y comprobada su eficacia. Mediante la misma se han obtenido los interesantes

resultados que, para su mejor manejo han sido convenientemente tabulados. Son especialmente destacables las tablas que recogen los resultados de los análisis, pues avalan que las conclusiones que se extraen no se basan en conjeturas sino en datos cuidadosamente extraídos. En una materia tan delicada como el análisis musical, es preciso que las interpretaciones que necesariamente han de hacerse estén fundamentadas lo más sólidamente posible en datos y hechos fehacientes. Así se ha hecho en este caso y, por ello, los resultados y conclusiones se obtienen con firme claridad.

Pese a la importancia que las transcripciones musicales y su análisis tienen en el conjunto del trabajo, no se ha detenido ahí la investigación. Tras la constatación de que la determinación del contexto de un hecho musical que se extingue es problemática, se ha profundizado en el significado, la relevancia y las consecuencias que tal pérdida supone para la cultura que la sufre.

Con anterioridad a la conclusión de esta tesis, ya han aparecido algunas muestras de su interés para la comunidad científica entre las que destacan la temprana publicación del volumen *Romancero cordobés de tradición oral* (Córdoba 2003) junto a los profesores Alberto Alonso y Antonio Cruz, las comunicaciones que bajo el título de “Variantes musicales en la transmisión oral: El romance «Enrique y Lola» en la provincia de Córdoba” y “Caracterización melódica del Romancero de tradición oral en la provincia de Córdoba” fueron presentadas respectivamente en el II y III Congreso Internacional sobre *El patrimonio Musical en Andalucía* en La Zubia, Granada, y el reciente artículo “Paisajes de la memoria: el romancero en ruinas” (*Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 34 julio-diciembre 2015, en prensa).

Por consiguiente informo que se han visto sobradamente cumplidos los objetivos planteados, y cubiertas las expectativas que se anunciaban en el proyecto inicial. Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 23 de noviembre de 2015

Firma del director,



Fdo.: Dr. Ramón Román Alcalá

*A mi familia*



*“Pues nada hay más hermético e inaccesible  
para el conocimiento humano que la realidad,  
igualmente humana”*

(María Zambrano: *El hombre y lo divino*)



# ÍNDICE

• Agradecimientos .....	13
• Introducción .....	15

Capítulo 1: Los estudios de la música popular de tradición oral: del Folk-lore a la Etnomusicología .....	23
1.1. La musicología comparada.....	24
1.2. El giro copernicano: la Etnomusicología .....	26
1.3. La Etnomusicología actual. Últimas tendencias .....	34
1.4. Los estudios del folclore desde sus comienzos a nuestros días.....	39
1.5. El caso español: Los cancioneros.....	43
1.6. Los estudios de la música de tradición oral en España en la actualidad: Dos corrientes .....	50
1.7. ¿Es posible la síntesis? .....	53
Capítulo 2: Los estudios del romancero.....	55
2.1. Definiciones, clasificaciones y breve historia del romancero .....	55
2.2. ¿Qué es un romance?.....	59
2.3. El estudio del romancero: Ramón Menéndez Pidal .....	60
2.4. Los estudios musicales. Un claro desequilibrio .....	63
2.5. Algunos tópicos sobre las melodías de los romances .....	67
Capítulo 3: Metodología .....	72
3.1. El trabajo de campo.....	72
3.1.1. Las informantes. Las escuelas de adultos .....	72
3.1.2. Distribución temporal y geográfica de las encuestas.....	75
3.1.3. Preparación y desarrollo de las entrevistas .....	78
3.2. La transcripción.....	83
3.2.1. Fidelidad y traición en la transcripción musical .....	83
3.2.2. Algunas observaciones respecto a la acomodación del texto a la melodía .....	88



3.3. Selección, clasificación, ordenación y presentación .....	91
3.4. El análisis de las melodías.....	94
3.4.1. Elementos analizados.....	97
3.4.2. Estructuras formales .....	98
3.4.3. Sistemas tonales y modales.....	99
3.4.4. Ámbito y perfil melódico.....	105
3.4.5. Aspectos rítmicos y agógicos .....	112
3.4.6. Íncipits y finales.....	119
3.4.7. Estilos.....	120
3.5. Versiones y variantes melódicas .....	123
Capítulo 4: Corpus de romances .....	135
4.1. Romancero tradicional y vulgar tradicionalizado .....	137
4.2. Tabla comparativa del romancero tradicional y vulgar tradicionalizado .....	593
4.3. Romancero de ciego .....	607
4.4. Tabla comparativa del romancero de ciego.....	777
Capítulo 5: Resultados del análisis .....	787
5.1. Estructuras formales .....	787
5.2. Sistemas tonales y modales .....	795
5.3. Ámbito.....	797
5.4. Perfil melódico .....	798
5.5. Aspectos rítmicos y agógicos .....	799
5.6. Comienzo y final .....	801
5.7. Estilos .....	803
Capítulo 6: Una reflexión filosófica acerca del romancero, la memoria y el olvido .....	807
6.1. El romancero de Córdoba en su contexto.....	807
6.2. Memoria y olvido en el Romancero. Fases de una revivificación perpetua .....	810

6.2.1. Del mito al relato .....	811
6.2.2. Memoria en la interpretación .....	814
6.2.3. Olvido en la transmisión .....	817
6.2.4. Recuerdo en la rememoración .....	820
6.3. Memoria y olvido del Romancero .....	821
6.3.1. ¿España sin romances? .....	828
• Conclusiones .....	829
• Bibliografía .....	837
• A N E X O S .....	849
i. RELACIÓN DE ROMANCES CLASIFICADOS .....	851
ii. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ROMANCES .....	855
iii. CATALOGACIÓN Y CLASIFICACIÓN .....	861
iv. LOCALIDADES EN LAS QUE APARECE CADA TEMA .....	867
v. INFORMANTES POR ORDEN ALFABÉTICO .....	874
vi. INFORMANTES POR LOCALIDADES .....	880
vii. ROMANCES POR LOCALIDADES .....	886
viii. AÑO DE REALIZACIÓN DE LAS ENCUESTAS .....	896



## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecer al profesor Ramón Román En primer lugar y ante todo su eficaz orientación y sus sabios consejos pero también la paciencia que ha mostrado respaldando siempre este trabajo que por muchas razones se ha dilatado bastante más de lo que él podía imaginar.

Igualmente he de agradecer al profesor Alberto Alonso Fernández el haberme iniciado en el universo del romancero, el poner a mi disposición con absoluta generosidad su colección de romances y su biblioteca y sobre todo las muchas tardes compartidas con él en nuestras encuestas por los pueblos de Córdoba.

Es mucha la ayuda que me prestó Inmaculada Díaz Vera en la revisión y corrección de las primeras transcripciones. Su paciencia y su rigor fueron decisivos en el establecimiento de los criterios de transcripción. Por todo ello le estoy muy agradecido.

De otro modo, también la ayuda y el apoyo de mi familia ha sido determinante en el desarrollo y conclusión de este trabajo.

No obstante, quien en lugar destacado merecen mi agradecimiento son las decenas de mujeres informantes que generosamente nos han revelado el misterio de estos cantos que, quizás sin ser conscientes de su belleza y su valor, atesoraban en sus memorias.



## INTRODUCCIÓN

La humana es la única especie sobre la tierra que tiene conciencia, por ejemplo y entre muchas otras cosas, de que constituye una especie sobre la tierra. En realidad, la mayor parte de las cosas que consideramos importantes pertenecen exclusivamente a la conciencia humana. Es privilegio de los humanos el concebir que su propia vida tiene un sentido y hasta el necesitar que tal sentido exista. Solo los humanos podemos imaginar nuestra estancia sobre el planeta a través de generaciones y generaciones como un proceso continuado y dotado de significado. Nos fascina la historia como concepto. Pese a que fueron otros los hombres y mujeres del pasado, y otros serán los del futuro, creemos ser capaces de entender el proceso de lo ocurrido así como de entrever lo que nos deparará el futuro. La historia pasada, aun alejada en el tiempo, la entendemos como propia. Nos sentimos verdaderos herederos de los hombres de otras épocas. Basten como ejemplo del arraigo de esta idea de la herencia, en su variante literaria y expresada con toda su complejidad las siguientes palabras que Marguerite Yourcenar escribe a propósito de la obra de Proust:

“...entre las influencias que sostienen o alimentan esta obra, he tenido que citar<sup>1</sup> las literaturas antiguas, recibidas directamente, es decir, a través de las traducciones contemporáneas de Proust, o indirectamente, a través de la literatura francesa; y también todas las literaturas extranjeras, la inglesa y la rusa sobre todo; a Bergson, ciertamente, pero también a Platón y en general todos los trabajos de filósofos, de los científicos y de los psicólogos que precedieron a Proust, aunque éste no hubiera conocido directamente sus obras; toda la pintura, la de Italia y la de Holanda así como la de los impresionistas, toda la música, en suma todo el material de cultura al alcance de un hombre que vivía en Francia entre finales del siglo XIX y principios del XX. Y me doy muy bien cuenta de que, entre esas influencias, podemos citar, es cierto, algunas más fuertes o más visibles que otras (...) Pero no deja de ser verdad que Proust, como todos nosotros, es el heredero universal de una cultura extremadamente compleja.”<sup>2</sup>

*Como todos nosotros*, también herederos universales de la cultura. Es decir, que el hilo conductor es la cultura. Es la cultura la que nos hace herederos de nuestros antepasados y ella es la herencia que dejaremos a nuestros descendientes. Gracias a ella

---

<sup>1</sup> En realidad Yourcenar ha tenido que explicar la obra de Proust a un grupo de jóvenes estudiantes norteamericanas con una formación cultural a su entender muy limitada, por lo que ha tenido que reducir extremadamente este listado de influencias.

<sup>2</sup> Carta de Marguerite Yourcenar a Jean Schlumberger. Véase (SAVIGNEAU, 1991. Pág. 207)

nos sentimos inmersos en un discurrir del que formamos parte. Y a lo largo de los siglos ese discurrir se ha convertido en un río caudaloso en el que confluyen aguas muy distintas.

En nuestra tradición occidental pareciera como si ese torrente que es la cultura se hubiera separado en dos ramales. El principal, el más vistoso y amplio sería el de la cultura “oficial”, la de los saberes científicos y humanísticos, esa cultura que se almacena en bibliotecas y está en constante revisión a la búsqueda de mejores soluciones a nuestros variados problemas, de nuevos y más profundos conocimientos y de un imparable progreso. Paralelo al anterior, discurre un segundo ramal, más humilde, de aguas en apariencia menos claras. Es la cultura “popular”, la que no se guarda en bibliotecas sino que se conserva en la frágil memoria de las gentes. Conjunto heterogéneo y desordenado de saberes y manifestaciones artísticas tradicionales que han constituido el sustento espiritual, y también material, de la mayor parte de la población del planeta; también aquí, en el civilizado occidente. Se quiere sostener que ambas tradiciones se han mantenido aisladas, pero hay sobradas pruebas de que no es así. Las influencias mutuas han sido la tónica. La cultura popular es rechazada por el hombre culto por carecer del rigor y la elevación que se le exige a los saberes científicos, pero, incluso sin reconocerlo, este hombre nada en sus aguas cotidianamente.

Nos es necesario también, por consiguiente, el estudio y conocimiento de esta rama paralela de la cultura, la hermana menor y normalmente desatendida: la cultura popular. Compruébese cómo en la cita de Marguerite Yourcenar, pese a que la nómina de influencias es larga, está ausente toda referencia a la tradición popular y no sabemos si ella misma la consideraría incluida en el “material de cultura al alcance de un hombre” que cita. Y es necesario su estudio porque esta tradición también nos configura, moldea nuestro pensamiento, aunque muchas veces sea en lucha con ella.

Mentes lúcidas y desprejuiciadas como la Antonio Machado han sabido valorar la importancia de la cultura popular: “Es muy posible –decía Mairena– que, sin libros de caballerías y romances viejos<sup>3</sup> que parodiar, Cervantes no hubiese escrito su *Quijote*; pero nos habría dado, acaso, otra obra de idéntico valor. Sin la asimilación y el dominio de una lengua madura de ciencia y conciencia popular, ni la obra inmortal ni nada

---

<sup>3</sup> Obsérvese cómo Machado, en el contexto cervantino, no sitúa el acervo cultural procedente de los romances en el caudal de la cultura popular, sino en la otra orilla, la de la tradición culta, junto a los libros de caballerías. Y es que esa era la situación en el siglo de Oro, bien distinta a la que encontramos hoy día cuando el romance ya se ha refugiado en la memoria popular.

equivalente pudo escribirse. De esto que os digo estoy completamente seguro” (MACHADO, 1973, pág. 100).

También el insigne antropólogo Julio Caro Baroja fue consciente de la importancia y valía de la tradición popular que aquí en España tanto se desprecia:

“No seré yo quien defienda, por principio, a esta España, madre de otra más banal y vulgar, es decir madre de la “España de pandereta”; pero no solo creo que Mérimée fue un gran escritor y que Carmen es una hermosa ópera, sino también que la España incluso populachera decimonónica tiene su nervio y que los viajeros románticos que fueron a Andalucía con la ilusión de encontrar color local y plebeyo, tenían razón al considerar que aquel color era algo importante y aun trascendente en la vida pública, pese a las soflamas de los moralistas y de los hombres serios “por profesión”, tan abundantes hoy y ayer, que ironizan sobre todo lo que no entienden o no les conviene entender, que es mucho y variado: hombres que quedan lejos, muy lejos, de Baroja, de Unamuno, de Valle-Inclán. De lo mejor que he conocido. También lejos de mis experiencias, zozobras y preocupaciones de la niñez y de la adolescencia, de las edades fundamentales en la vida de cada cual.” (CARO BAROJA, 1990, pág. 18)

Aunque podríamos continuar con las referencias de autores que han alabado la cultura popular, que no son tantos, pero sí muy significativos, no llegaríamos a convencernos de que esta pariente pobre de la cultura ha estado bastante desatendida.

\* \* \*

El objeto de estudio del presente trabajo es una muestra de nuestra cultura popular andaluza y española: un repertorio de cantos narrativos conservados en la memoria de intérpretes –principalmente mujeres iletradas- que hoy ya tienen una edad bastante avanzada. En pocos años estas informantes dejarán de estar entre nosotros y ese rico acervo de la cultura popular habrá desaparecido del todo. En realidad, este repertorio ya se encuentra velado y reducido a un círculo casi clandestino. Es frecuente que las informantes se refieran a estos romances como canciones muy antiguas y sin valor, cosas de viejos que solo interpretan privadamente o cuando, como nosotros hacemos, se le solicita para otra finalidad y en otro contexto distintos de los que en su origen tuvieron. Ni que decir tiene que el hecho de que estén siendo grabados, transcritos y archivados no representa ninguna clase de “salvación”. La tradición oral, como es evidente, solo se mantiene viva en su hábitat natural, que es la memoria colectiva de las gentes. En lo que se refiere al romancero, esa memoria está tan degradada que ya puede hablarse de una especie en vías de extinción. El trabajo que hacemos al recogerlo se aproxima más que a un trabajo de conservación, a la tarea del



notario -quizás habría que decir forense- que levanta acta de una realidad a punto de desaparecer. Con gran acierto se ha comparado con la elaboración de herbarios de plantas secas o las colecciones entomológicas.

Ante este panorama cabría preguntarse por el interés real de nuestro trabajo. Cuando, a principios del siglo pasado, filólogos, músicos y folkloristas se topan con el fenómeno del romancero conservado en la tradición oral, quedan admirados, no solo por la dimensión, variedad y complejidad del mismo, sino por la profundidad de su arraigo en el tiempo y por su extensión geográfica. Ya en aquel entonces se lanzaba el grito de alarma ante las señales que parecían evidentes de contaminación y degradación del romancero tradicional, pero había confianza en la posibilidad de conservación y recuperación del mismo. En todo caso, el repertorio se perdía porque era sustituido por otro más moderno que se suponía menos auténtico y original. Hoy, por el contrario, los signos no dejan lugar a dudas. En diez o veinte años habrán desaparecido los últimos vestigios de esta tradición de más de seis siglos. Es este un hecho que despierta inmediatamente la añoranza cultural de lo perdido, el gusto romántico por los vestigios de un pasado olvidado.

El trabajo que hemos realizado ha consistido en la recopilación de un importante número de romances cantados de tradición oral recogidos en numerosas localidades de la provincia de Córdoba de boca de los informantes que los conocen, en la transcripción de sus textos y melodías, en un posterior análisis de los temas melódicos y, finalmente, en una reflexión acerca de la presencia de este romancero en la población femenina rural de cierta edad y de su próxima desaparición.

Aunque en principio el repertorio estudiado se ajusta al típico objeto de estudio de la Etnomusicología, la tradición de los estudios de Folclore musical en España, por un lado, y las posiciones actuales de la Etnomusicología, por otro, hacen que este estudio resulte de entrada controvertido. Las corrientes etnomusicológicas que se vienen renovando una y otra vez desde mediados del pasado siglo han tenido poco eco en nuestro país hasta fechas relativamente recientes. Y cuando esas corrientes han llegado a España, se encuentran que lo poco que se había investigado aquí eran las música de tradición oral consideradas como las más arcaicas y “auténticas”. Además, venían abordándose con un enfoque y metodología procedentes prácticamente del siglo XIX, sin apenas renovación, ajenas como decimos a los avances que la Etnomusicología estaba experimentando fuera de nuestras fronteras. El cancionero, documento clásico

que recoge dichos trabajos sobre la tradición oral, pasó a ser considerado como el paradigma de la vieja escuela de estudios folclóricos musicales españoles que, por consiguiente, reúne todos los defectos de una orientación que, a la luz de las nuevas corrientes, se considera cuando menos obsoleta. De estas críticas se han defendido musicólogos como Miguel Manzano, quien ha dedicado enormes esfuerzos a la elaboración de los completísimos cancioneros de Zamora, León y Burgos. Y creemos que lleva razón Manzano cuando argumenta que no es cierto que los cancioneros se ciñan exclusivamente a la escueta transcripción compulsiva de las melodías sino que, en primer lugar, suelen contener valiosos comentarios acerca del uso y la ocasión en que aparecen los documentos recogidos y que, en segundo lugar, si no se extienden y profundizan en las informaciones acerca del contexto, se debe a que tal contexto era, en el momento en que fueron escritos, una realidad por todos conocida y que, por lo tanto, no requería mayores explicaciones (MANZANO, 2009). Pero también es cierto que en la actualidad no se puede enfocar un estudio como el que abordamos aquí de la misma forma que se hacía a mediados del pasado siglo, obviando la realidad amplia que circunda los cantos que estudiamos.

Pues convenimos con numerosos autores que no es razón que justifique la recopilación de canciones populares de la tradición oral y su organización en cancioneros la necesidad de preservar una tradición que de otro modo se perdería. En efecto, desde que se recogen las canciones populares han venido perdiéndose igualmente sin que los cancioneros hayan contribuido en alguna medida a evitar o retrasar su desaparición. Tampoco es razón válida, como en un principio se esgrimía, la de ofrecer materiales musicales a los compositores. Ni siquiera en la época de esplendor del nacionalismo fueron los cancioneros la fuente principal de inspiración de los compositores pues, a pesar del aprecio que sentían por ellos y su uso ocasional<sup>4</sup>, rara vez las melodías que contenían eran empleadas sin más en sus creaciones. Cuánto más inoperante será ese mecanismo hoy día en que los compositores de la tradición culta o de autor muestran muy poco interés por la música de tradición oral, al menos la española. Y si lo hacen<sup>5</sup>, no es a través de cancioneros o transcripciones musicales, sino de grabaciones y de la propia música en vivo.

---

<sup>4</sup> Sirva como ejemplo el empleo que hizo Falla de los cancioneros de Pedrell y Ledesma en su *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

<sup>5</sup> Es el caso, por ejemplo, de Mauricio Sotelo y su interés por el flamenco.

Las razones son otras bien diferentes. Estudiamos el romance en primer lugar por sí mismo. No como medio que sirva para tal o cual objetivo ajeno sino como objeto que merece un estudio. Lo merece por dos razones: en primer lugar por su singularidad, ya observada por todos quienes se han acercado a él. Es singular como fenómeno musical y literario, pero también como pieza clave de toda la tradición musical española que conserva, en sus rasgos y en sus giros característicos, la herencia de siglos de práctica musical continuada y también ese “nervio” de la España populachera que fascinaba a los viajeros decimonónicos. Y en segundo lugar, porque la práctica de cantar romances, el interés por las variadas historias elevadas y vulgares, de hazañas, milagros, bromas, chanzas, de crímenes, asesinatos, adulterios, incestos, etc. ha constituido un pilar fundamental en la vida de bastantes generaciones de gentes sencillas, sobre todo de las mujeres y desde un punto de vista antropológico, es una práctica fundamental cuyo estudio no se puede desdeñar. Nuestro enfoque musicológico nos llevará a profundizar en la primera de estas dos razones. Del estudio antropológico habrán de encargarse investigadores más preparados, aunque desde nuestra perspectiva hemos esbozado al final de nuestro trabajo algunas humildes reflexiones, no ya sobre el papel que jugó el romancero entre las gentes que lo cultivaron, sino acerca del sentido de la desaparición de una práctica tan significativa para la tradición cultural española. Entraremos para ello en la relación entre memoria y olvido planteándonos cuestiones que deambulan entre la antropología y la filosofía, terrenos estos que la Etnomusicología actual nos invita a transitar pues ella misma se ha venido desplazando desde la pregunta de “cómo es la música” a la de “cómo vivimos la música” y de ahí a la de sencillamente “cómo vivimos”.

En cualquier caso, abordar hoy un trabajo de esta índole –la elaboración de un cancionero o, como en nuestro caso, de un romancero– es situarse de entrada en una posición sospechosa que está expuesta a numerosas críticas: se trataría de repetir una vez más un trabajo muchas veces realizado, se volvería a confiar en la transcripción escrita de una música eminentemente oral que hoy día es posible conservar mediante registros sonoros, se incurriría de nuevo en los errores pasados que procedían de una radical falta de perspectiva, etc.

A pesar de todo, estimamos que se trata de un trabajo necesario, posible y que reviste indudable interés. El material etnomusicológico está ahí. Ha sido posible registrar cientos de documentos a lo largo de decenas de sesiones de dos o más horas

cada una grabadas a las informantes. Y es un material valioso: el reflejo de una rica tradición musical secular que ha llegado hasta nuestros días y que, en el caso de la provincia de Córdoba, era desconocida. Hemos procurado conocer en profundidad los errores que se han cometido con anterioridad para no incurrir de nuevo en ellos. También hemos intentado aprovechar las metodologías de aquellos autores que se han acercado a la música de tradición oral y en especial al romancero. Hemos considerado la transcripción no como un fin sino como un instrumento que posibilita el posterior estudio y reflexión acerca del fenómeno musical. Y, finalmente, hemos procurado trascender el fenómeno meramente musical abordando una reflexión acerca de su significación en el contexto de una sociedad que ya no es la nuestra, pero que es la que la ha precedido.

En suma, hemos tomado todas las precauciones necesarias y hemos tratado de adoptar una perspectiva que sin restar rigor musicológico, otorgara actualidad etnomusicológica a nuestro trabajo. Y todo ello, procurando mantener un difícil equilibrio. Pues a la vez que hemos realizado la labor clásica de los folcloristas del pasado con la grabación, transcripción y análisis de los datos musicales asociados a nuestro romancero siguiendo las metodologías más refinadas que hemos conocido y siendo conscientes de la relativa obsolescencia de tal tipo de estudios, hemos procurado situar nuestro objeto de estudio bajo una luz distinta, la que nos ofrecen antropólogos contemporáneos como el francés Marc Augé, cuyo lúcido pensamiento hemos seguido con especial atención.

Hechas las anteriores precisiones y matizaciones, podemos plantear como objetivos generales del presente trabajo:

1. Confirmar que la presencia del romancero de tradición oral en la provincia de Córdoba es tan importante como en el resto de las provincias andaluzas, hecho que ya se presiente en los estudios de las provincias limítrofes y de las pocas aunque significativas muestras que se habían recogido con anterioridad en Córdoba.<sup>6</sup>
2. Realizar un análisis de las melodías del romancero cordobés empleando las técnicas metodológicas desarrolladas por otros autores que se han

---

<sup>6</sup> Nos referimos principalmente a los romances recogidos por Manrique de Lara en la capital cordobesa y por M<sup>a</sup> Teresa Vázquez León en Fernán Núñez

ocupado de repertorios de similares características, aunque con las modificaciones y adaptaciones que hemos creído necesarias.

3. Extraer de los análisis de las distintas melodías y a través de procedimientos cualitativos y/o cuantitativos adecuados a cada caso los rasgos y características más relevantes del romancero cordobés.
4. Contrastar estos rasgos con los encontrados en otros romanceros, especialmente los andaluces.
5. Reflexionar acerca del significado de la desaparición del romancero de la memoria colectiva de la comunidad urbana y rural de Córdoba después de siglos de una práctica continuada.

La ocasión para la realización de este trabajo se me presentó gracias al profesor de Lengua y Literatura Alberto Alonso Fernández quien en abril del año 2003 me pone al tanto de los trabajos de recolección y transcripción de los textos que durante años venía realizando en colaboración con el también profesor de Lengua y Literatura Antonio Cruz Casado, solicitando mi ayuda para la transcripción de las melodías. Inmediatamente fui consciente del valor de los numerosos registros que habían ido atesorando al cabo de los años y comencé la tarea de transcripción de las melodías de todos aquellos romances. En aquella primera etapa de transcripción encontré una valiosa ayuda en Inmaculada Díaz Vera, por aquel entonces alumna de la asignatura Folclore Musical Andalúz en la Universidad de Córdoba, que colaboró en la correcta transcripción y revisión de un buen número de romances. Más o menos cerrada la transcripción de los romances de este fondo original comprendimos la necesidad de completarlo con nuevas adquisiciones en localidades aún no visitadas, sobre todo de la zona norte de la provincia. En torno a 2009 realizamos numerosas entrevistas empleando la metodología que más adelante detallaremos que completaron la colección de registros de canciones y romances de la provincia y que constituye, en concreto el romancero, el objeto del presente estudio. Aunque la colección prácticamente se duplicó en esta nueva fase, hemos de indicar que fueron las primeras transcripciones las que, a medida que se hacían y en contraste con los numerosos autores a los que íbamos acudiendo, iban configurando la metodología de transcripción y análisis que habríamos de emplear en lo sucesivo.

## Capítulo 1 LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL: DEL FOLK-LORE A LA ETNOMUSICOLOGÍA

La disciplina que se ocupa de las músicas que no pertenecen a la tradición culta occidental, incluida la música tradicional que se ha venido llamando folclore, es la Etnomusicología. En su corta historia académica, esta rama de los saberes musicales ha experimentado tan trascendentales cambios de orientación que se habla generalmente, y con propiedad, de un giro copernicano. Más adelante describiremos con cierto detalle esta evolución, pero podemos resumirla diciendo que ha pasado de ocuparse del simple estudio externo de las músicas exóticas a convertirse en una ciencia que trataría nada menos que de responder a la pregunta de “por qué y cómo los seres humanos son musicales” (RICE, 2014, pág. 1). Pero esta es solo una de las definiciones que pueden aplicársele pues su posición intermedia entre la musicología, la antropología y la etnología y la necesidad constante de apelar a la sociología, la psicología, la acústica, la coreología, o la lingüística, hacen de ella realmente de una de las disciplinas más difíciles de las ciencias sociales (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 721). Es sintomático que después de más de un siglo de vida las cuestiones sobre su definición y su estatuto como disciplina continúen abiertas.

La mirada que dedicamos a las manifestaciones musicales que no son la nuestra ha estado cargada, y continúa estándolo aun en nuestros días, de ese gran defecto inseparable de la cultura europea: el etnocentrismo. En nuestro caso se percibe en las ideas de progreso y de superioridad de la música occidental. Sin embargo, también es inherente a nuestra cultura, y se percibe claramente en el progreso de la Etnomusicología, el afán por detectar ese prejuicio y contrarrestarlo en la medida de lo posible; o al menos reconocer que no es posible eliminarlo del todo. La nueva visión de los etnomusicólogos, consciente de esta realidad, trasciende la recopilación y examen de las manifestaciones musicales particulares para alcanzar un ámbito de reflexión más general que se interesa por el papel que juega la música en las mentes, las sociedades y las culturas humanas.

Los estudios del folclore musical, especialmente en España, al ser sobrepasados por la Etnomusicología y sus nuevas orientaciones han quedado atrapados en una dinámica que los deja un poco fuera de lugar. Ello se debe a muchas razones, pero hay

dos que sobresalen. En primer lugar, desde el comienzo de la investigación del folclore musical, hace poco más de un siglo, su objeto de estudio ha pasado de ser una práctica habitual entre las gentes del pueblo a convertirse, en muchos casos, en una reliquia en vías de extinción. En segundo lugar, la ciencia que los ampara, la Etnomusicología, se ha desplazado hacia un nuevo espacio en el que los métodos tradicionales de estudio del folclore musical resultan ya, si no obsoletos, sí al menos insuficientes. A pesar de todo, continúa recogiendo y estudiándose el folclore tradicional español con los métodos habituales, lo que genera en ocasiones fricciones disciplinarias y académicas.

En esta encrucijada se sitúa nuestro trabajo, que ha de estar atento a las tensiones que originan la situación actual de la Etnomusicología. El presente epígrafe estará dedicado a plantear y debatir estas cuestiones.

### **1.1. La musicología comparada**

Aunque hubo referencias anteriores a las músicas no europeas, se consideran los artículos del inglés Alexander J. Ellis sobre escalas de varias naciones (ELLIS, 1885)<sup>7</sup> y del vienés Guido Adler (ADLER, 1885) sobre el estudio comparado de la música no occidental como los primeros trabajos de Etnomusicología. En esas décadas finales del siglo XIX van apareciendo algunos trabajos sobre músicas “no cultas”, como la tesis del alemán Theodor Baker sobre *La Musique des Sauvages de l’Amerique du Nord*, que contienen tanto transcripciones y datos musicales como informaciones etnográficas.

Muy pronto se incorporan dos innovaciones tecnológicas que facilitarán y aportarán rigor científico al trabajo de estos pioneros: el fonógrafo inventado por Thomas Edison y el sistema *cent* de medida de alturas creado por el citado Alexander Ellis. (MYERS, 2001, pág. 20)

Aproximadamente con el cambio de siglo se forma en Berlín un verdadero grupo de investigadores (Carl Stumpf, Otto Abraham y Erich M. von Hornbostel) que se convertiría en la que conocemos como escuela de Berlín. Se interesan por los procesos mentales provocados por la música basándose en los análisis de las alturas, las

---

<sup>7</sup> En este trabajo se asevera, lo que resultaba insólito en su época, que “la escala musical no es ni única, ni mucho menos natural, ni tiene por qué basarse necesariamente en las leyes que rigen el sonido tan bien descritas por Helmholtz; por el contrario, es muy diversa, muy artificial y muy caprichosa” (citado por MYERS, 2001, pág. 21). Es decir, que desde su nacimiento, la Etnomusicología manifiesta ya una clara vocación contra el etnocentrismo.

melodías, las escalas, los ritmos y los instrumentos de músicas diversas. Su planteamiento es comparativo por lo que la denominación que recibió la disciplina fue *musicología comparada*. Este periodo tuvo luces y sombras. Por ejemplo, el sistema de clasificación de los instrumentos musicales que establecieron Hornbostel y Curt Sachs en 1914 es el sistema que desde entonces se ha utilizado universalmente. Sin embargo, las perspectivas difusionista y evolucionista con las que se enfocaban sus investigaciones han sido posteriormente desacreditadas.

Pero el rasgo de aquella época que más rechazo ha provocado posteriormente ha sido el etnocentrismo con el que se abordaba el conocimiento de la música de otras culturas. Es tan asumida como evidente la superioridad de la música culta occidental, que se da por hecho que es a nuestro sistema musical al que los demás por uno u otro camino deben converger. Salvando todas las distancias, podemos encontrar un paralelismo en algunos estudios comparativos de las religiones emprendidos por autores cristianos. Por citar un ejemplo representativo, fijémonos en el denso volumen que Xavier Zubiri dedica a *El problema filosófico de la historia de las religiones*. El problema no es otro que comprender cómo es posible que haya habido y siga habiendo tantas religiones, si, desde su perspectiva, solo una, la religión cristiana, es verdadera. Y la solución propuesta es que todas las religiones representan estados anteriores más o menos primitivos o incompletos que conducen a la religión superior (ZUBIRI, 1993, *passim*). De manera no muy distinta, se planteaba la cuestión hace apenas un siglo de la superioridad de nuestra música culta europea frente a las restantes músicas del planeta, incluido el propio folclore europeo. En 1906, Heinrich Schenker escribe en la primera página de su *Tratado de Armonía*, para comenzar el Capítulo 1 dedicado a *El sistema natural*, que no es otro que el modo mayor del sistema tonal, y en el epígrafe denominado sin recato alguno *Música y naturaleza*: “..En la música... falta originariamente esa inequívoca asociación con la naturaleza. Esta carencia es sin duda la única razón por la que la música de los pueblos atrasados, no puede sobrepasar su estadio primitivo. Incluso me atrevería a afirmar, pese a todas las tradiciones y noticias históricas, que la música griega misma no era todavía un verdadero arte; y que si pudo desaparecer silenciosamente y sin dejar rastro fue porque se encontraba solo en sus comienzos...” (SCHENKER, 1990, pág. 39). De manera parecida, arremete contra los modos eclesiásticos a los que considera poco menos que un error caprichoso generador de un posterior error monumental: Siglos de música equivocada. Sirva esta pequeña



digresión para constatar una vez más el largo y espinoso camino que ha tenido que recorrer y continúa recorriendo la Etnomusicología desmontando prejuicios hacia las músicas ajenas.

En el periodo de entreguerras se desarrolla en Estados Unidos una Etnomusicología con otra orientación bien distinta. Se da una salida al exterior primándose el trabajo de campo sobre el de gabinete. Carece del historicismo de la escuela de Berlín y es principalmente descriptiva, interesándose mucho más por las observaciones etnográficas. Se plasma principalmente en excelentes monografías en las que los datos etnográficos conviven con los musicológicos. Se sigue practicando la comparación, pero con un alcance mucho más limitado, sin las pretensiones universalistas anteriores. George Herzog, Helen H. Roberts o la ya mencionada Frances Densmore, autora de una extensa obra, son los pioneros en esta vía americana. En los herederos de esta corriente, Alan Lomax y Mantle Hood, se percibe no solo el trato equivalente que se le da a los materiales antropológico y musicológico, sino, lo más difícil, el intento de salvar el vacío que hay entre unos y otros. El título de la famosa obra del primero *Folksong Style and Culture*<sup>8</sup> (LOMAX, 1968) y la metodología empleada en su *cantometrics* ponen de manifiesto esta tendencia hacia la unificación de ambas perspectivas. (NATTIEZ J.-J. , 2002, págs. 723-727).

Simultáneamente, en Europa los estudios etnomusicológicos se centran en el folclore. También los trabajos de Bartók, Kodaly y Brailou a los que nos referiremos más adelante suponen una salida del gabinete hacia el trabajo de campo y, aunque no en la medida y proporción de los investigadores norteamericanos, atienden también a los datos sociológicos y antropológicos.

## **1.2. El giro copernicano: la Etnomusicología**

Aproximadamente al término de la segunda Guerra Mundial, a la vez que se fundan importantes instituciones como el International Folk Music Council (en 1947) o la Society for Ethnomusicology (en 1955) comienzan a plasmarse las sospechas que venían apuntándose anteriormente de que la disciplina no podía cumplir su objetivo comparativo, sino que habría que contentarse con una yuxtaposición de descripciones y análisis de las distintas manifestaciones musicales y sus contextos socioculturales. En el

---

<sup>8</sup> El subrayado de la conjunción es del autor y representa toda una declaración de intenciones.

primer congreso de esta última sociedad, es David McAllester quien aboga por una redefinición del objeto y las metodologías de la disciplina<sup>9</sup>.

Será en la Etnomusicología escrita en lengua inglesa donde se va a materializar el paso fundamental que llevará a privilegiar la componente etnográfica frente a la musicológica. La figura fundamental de este cambio de perspectiva fue el antropólogo Alan Merriam quien publica en 1964 su *Anthropology of Music*. Se trata de una obra en la que el enfoque de partida no es musicológico sino antropológico pues, según el autor, los fenómenos musicales solo son comprensibles si los contemplamos dentro de la cultura a la que pertenecen. Por eso define la Etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura”<sup>10</sup>. Su propuesta se articula en torno a un modelo tripartito en el que los conceptos determinan los comportamientos y estos, a su vez, condicionan las estructuras musicales: “*Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it. In order to understand why a music structure exists as it does, we must also understand how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the behavior which produces it is as it is, and how and why the concepts which underlie that behavior are ordered in such a way as to produce the particularly desired form of organized sound.*” (MERRIAM, 1964, pág. 7)<sup>11</sup>. Para articular la investigación define seis ejes o centros esenciales:

1. La cultura musical en sus aspectos materiales: los instrumentos, lo que simbolizan para quienes los utilizan y su función económica.
2. Los textos de los cantos y su relación con la música
3. Los tipos de música según son definidos por los autóctonos
4. El músico: ¿cuál es su rol, su status? ¿Cómo es percibido en su comunidad? ¿Cómo se lleva a cabo el aprendizaje musical?
5. Los usos y las funciones de la música
6. La música como actividad creativa

---

<sup>9</sup> Boilès llamó precisamente “síndrome de McAllester” a ese de callejón sin salida en el que con frecuencia se ve acorralada la Etnomusicología.

<sup>10</sup> Posteriormente, iría más allá al considerarla “el estudio de la música como cultura”

<sup>11</sup> [La música es un producto del hombre y tiene una estructura, pero su estructura no puede tener una existencia por sí misma, separada del comportamiento que la produce. Para comprender por qué una estructura musical existe tal cual es, tenemos que comprender también el cómo y el porqué de los comportamientos que la producen y cómo y porqué los conceptos que sostienen tales comportamientos están organizados de tal modo que producen la forma particularmente deseada de sonidos organizados. (traducción propia)]

A partir de entonces la nueva Etnomusicología va a poner el acento en el contexto como muestran los trabajos de Hugo Zemp o el librito de John Blacking *How Musical is Man* (1973). Es también en este momento cuando se extiende la denominación de “Etnomusicología”, término cuya paternidad se disputan Jaap Kunst y André Schaeffner. Desde aquí las líneas de investigación etnomusicológicas se multiplican pues su posición intermedia le permite servirse de otras varias disciplinas acogiendo las novedades metodológicas de cada una de ellas. Así nace, por ejemplo, el estudio de las *etnoteorías* una vez se refuta la idea de que los “salvajes” no conceptualizan su propia música.

No solo la antropología y la etnología van a aportar perspectivas y metodologías a la nueva Etnomusicología. También la lingüística tan en boga en aquellas décadas, el estructuralismo y la semiótica van a entroncar con ella produciendo interesantes resultados. La corriente estructuralista será especialmente fructífera y, así, se suceden las propuestas de análisis de la estructura interna de la música, basadas en métodos prestados de la lingüística estructural como la fonología de Jakobson, el generativismo o la paradigmática. El monumental trabajo de Simha Arom sobre las polifonías y polirritmias de África central (AROM, 1985)<sup>12</sup> está basado precisamente en la técnica de análisis paradigmático desarrollada por el lingüista y musicólogo Nicolás Ruwet. Frente a la creencia de que las músicas tradicionales africanas eran improvisadas, Arom partió de la idea de que los “primitivos” saben lo que hacen. Utilizando una técnica de registros superpuestos mediante play-back, ha podido discriminar las voces de complejas piezas polifónicas y mostrar que se construyen según principios simples y perfectamente regulados. (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 727)

A pesar de la evidente ampliación de posibilidades y de los variados estudios que la nueva orientación de la Etnomusicología ha originado, cabría aún preguntarse si realmente se ha conseguido mostrar con éxito la concordancia entre las estructuras musicales y las socioculturales, es decir, si ha podido mostrarse que hay un condicionamiento entre la música y su contexto. Y la verdad es que no se ha logrado evidenciar tal correspondencia de manera taxativa pese a los muchos logros que han encontrado vínculos entre, por ejemplo, los patrones culturales y las modalidades de ejecución, homologías entre las estructuras musicales y las sociales o dependencia de

---

<sup>12</sup> Según Nattiez, “la empresa de análisis etnomusicológico más lograda del siglo XX” por cuanto “las estructuras musicales mostradas son culturalmente pertinentes, es decir, que se corresponden con las categorías cognitivas de los autóctonos” (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 729)

las estructuras musicales de las significaciones religiosas que conllevan. Este fracaso relativo nos lleva de nuevo a cuestionar la imposibilidad de la Etnomusicología como disciplina en un sentido fuerte. (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 729)

Otro hecho caracteriza la situación de la Etnomusicología en el último tercio del siglo XX. El exiguo número de grabaciones y monografías del que se disponía en los primeros años de la disciplina permitió la redacción de grandes síntesis. Curt Sachs, o Marius Schneider, entre otros, abordaron estas grandes empresas. Hornbostel o Brailou, por ejemplo, editaron colecciones de grabaciones que pretendían ser un reflejo de las músicas de la humanidad. Hoy día, sin embargo, dado el sinfín de registros existentes y el crecimiento exponencial de las monografías publicadas sobre los más diversos temas etnomusicológicos, estos intentos se han vuelto inabordables. Consecuentemente, se han multiplicado las ediciones y publicaciones dedicadas a las culturas musicales particulares.

Pese a estos fracasos relativos, los avances han sido considerables y prometedores. La evolución de la Etnomusicología en el último tercio del siglo pasado ha supuesto que no solo las metodologías se modifiquen: también el objeto de estudio se entenderá de otra manera por lo que se continúan ampliando los límites de la disciplina, ahora de manera considerable. Veamos algunos de estos nuevos terrenos<sup>13</sup>:

- a. Si la musicología comparada tradicional se había centrado en territorios “vírgenes” en los que la música no había sufrido contaminación, un nuevo centro de interés aparece, primeramente en la Etnomusicología americana, en la música popular que surge como atractivo fenómeno de confluencia de estilos africanos y europeos: el jazz, el pop, las diversas músicas del Caribe y muchos otros estilos de origen reciente surgen de esta convergencia. Si en un principio Folclore y Etnomusicología buscaban las muestras menos “contaminadas” de expresión musical, en este momento interesan también estos frutos de la conjunción de estilos musicales diferentes. En palabras de Bruno Nettl:

... la idea de la Etnomusicología como el estudio de lo puro, lo impoluto, lo totalmente auténtico comenzó a desvanecerse. Realmente, la música popular es, a través de todo el mundo, lo contrario de estos primitivos ideales. Frecuentemente muestra combinaciones culturales y estilísticas, a menudo es efímera, manteniendo su carácter durante breves periodos, no es entendida por su propia sociedad como un arte elevado y

---

<sup>13</sup> Véase (NETTL, 2001)

no marca rituales o performances culturales importantes. Es aquel tipo de música que todos los musicólogos, fuesen del tipo que fuesen, han evitado alguna vez como indigna de ser estudiada y, quizás también, de ser interpretada... [Y, sin embargo,] los etnomusicólogos dieron en reconocer a las músicas populares de todo el mundo como los tipos de música preferidos por la mayoría de la población mundial. (NETTL, 2001, págs. 121-122)

- b. La Etnomusicología comienza a interesarse también por la música urbana. Pues es precisamente en las ciudades donde se producen los fenómenos de confluencia. El punto de mira se aleja del mundo rural y los territorios vírgenes para analizar qué ocurre con manifestaciones musicales tradicionales trasplantadas a los nuevos ambientes urbanos. Así son objeto de análisis las músicas africanas en Bahía o Nueva Orleans y las canciones tradicionales polacas en Detroit. En esta misma línea, se realizan en la actualidad estudios sobre transculturación de la música emigrada, como el llevado a cabo por Susana Asensio sobre la música de los inmigrantes marroquíes en Barcelona, en los ámbitos intercultural e intracultural, destacando la rápida identificación de los jóvenes inmigrantes con el género *rai*, como una nueva y transgresora manera de cantar y de narrar (ASENSIO LLAMAS, 2002). Aquí percibimos uno de los rasgos que caracterizan la complejidad actual del fenómeno musical. Hasta ahora se nos mostraba una cultura musical como un todo cuyas distintas partes se traban en una unidad. En la sociedad urbana actual, es posible trazar distintas líneas en planos muy diferentes y reconocer segmentos peculiares, como el de las mujeres o los niños, que recorren transversalmente las fronteras entre etnias y culturas. Fruto de estos intentos de abarcar y determinar el conjunto de las nuevas manifestaciones musicales en todas las sociedades y culturas es la proliferación de nuevas denominaciones que a menudo nos confunden más que nos aclaran en la vorágine de estilos y fusiones que nos rodean: ahí están los términos de “música étnica”, “world music”, “ethno-beat”, etc. que se han propuesto. Por cierto, pese a su nueva pretensión de universalidad, estas denominaciones, propuestas tanto por los estudiosos como por los mismos protagonistas, no terminan de resolver el problema, al margen de que reinciden en la visión etnocéntrica.
- c. Otro rasgo de las nuevas perspectivas musicológicas es el mayor interés por la música como proceso que como simple producto. En cierto modo, se acerca a

la Musicología histórica, que siempre estudió la evolución, por ejemplo, de las formas y los estilos, adquiriendo la nueva Etnomusicología una dimensión diacrónica que hasta entonces había descuidado al centrarse sobre todo en la descripción. La pregunta que se formula no es ya qué música tiene esta cultura, sino cómo ha evolucionado esa música hasta llegar a ser lo que es y, por supuesto, cuánto y de qué modo está cambiando ahora. Fue de nuevo Merriam quien sugirió que la primera distinción que hay que hacer al estudiar estos procesos dinámicos es entre los cambios estimulados desde dentro de la propia cultura, quizás inherentes al propio sistema, y aquellos otros que son inducidos por el contacto con otras músicas y culturas. Los primeros, los internos, son lógicamente mucho más lentos y están más vinculados a intervenciones individuales. Son los segundos, los de inducción externa, más rápidos y, quizás por ello, son los que han sido mejor estudiados. Especialmente el proceso denominado aculturación o asimilación de elementos musicales de una cultura dominante por otra. Evidentemente, a lo largo del siglo XX ha sido la llegada de la música occidental a otras culturas el caso más importante y extendido. La etnomusicóloga australiana Margaret J. Kartomi defiende un cambio de terminología e incluso de perspectiva en esta cuestión (KARTOMI, 2001, pág. 361 y ss.). Tanto el término aculturación, como la idea de que la música tonal occidental está invadiendo muchas otras culturas dan por sentado –una vez más– que la música occidental, o la cultura que representa son superiores. Por ello propone hablar de síntesis, sincretismo o transculturación, colocando en situación de absoluta igualdad las dos culturas musicales que se enfrentan, lo que no quiere decir que otros factores culturales puedan asignar mayor prestigio a una de ellas. En cualquier caso, el modo en el que las distintas culturas reaccionan ante la presencia de música ajena es variadísimo. En ocasiones se rechaza la intromisión externa manteniéndose la música tradicional intacta. Otras sociedades abandonan literalmente su tradición en favor de la foránea, conservando solo algunos vestigios propios. Más habitual es la creación de nueva música a partir de una combinación de elementos tradicionales e invasores. En otros casos se produce una fragmentación social en grupos con preferencias musicales distintas. A veces la influencia exterior afecta sobre todo al estilo musical, pero puede ocurrir que afecte también a las instituciones musicales, los comportamientos o las ideas sobre la música.

Algunas sociedades han “museizado” sus tradiciones, otras las conservan solo para determinadas ocasiones. Por último, se han descrito casos de *revitalización* de una música nativa motivados por circunstancias sociales o políticas gracias a los que una tradición que andaba perdida puede experimentar un proceso de reconstrucción y rehabilitación. En Israel, incluso, se han intentado reconstruir las danzas tradicionales que mencionan el Talmud y la Biblia (NETTL, 2001, pág. 372). ¿De qué depende este comportamiento? ¿Puede predecirse mediante ciertas reglas cómo responderá una cultura ante la invasión de otra? ¿Son necesarias ciertas condiciones para que sea posible una aclimatación? Indudablemente los factores culturales habrán de tener una importancia crucial. Pero ciertas cualidades intrínsecas a la propia música facilitan el entronque. Señalemos como ejemplo que la versatilidad rítmica del flamenco es un factor coadyuvante para su fácil conjugación con músicas de muy distinta procedencia.

- d. Durante décadas, los fenómenos de difusión masiva de la música fueron ignorados por la Etnomusicología. Hasta la década de los sesenta, las grabaciones discográficas, las emisiones radiofónicas, las bandas sonoras de películas no captaron el interés de los estudiosos. Hoy es admitido el papel fundamental que esta rápida y poderosa difusión de todo tipo de música ha ejercido en la formación de creadores e intérpretes musicales, en la modificación de estilos musicales y en la configuración del público. La causa de este retraso está en que los etnomusicólogos se han centrado siempre en la tradición oral, por oposición a la musicología que se ceñía a la música escrita. Indudablemente, los nuevos medios de difusión no encajaban en ninguna de esas dos categorías y las grabaciones siempre se emplearon como medios auxiliares pero sin otorgársele entidad suficiente como objeto de estudio independiente.
- e. Otro proceso ya antes apuntado al que se le dedican interesantes estudios es el de urbanización. Poco a poco, junto con el estudio de la música en nuevos territorios “vírgenes”, tanto exóticos como rurales, las grandes ciudades formadas durante el siglo XX, americanas, africanas o asiáticas, en la que confluyen distintos grupos sociales y etnias diversas se van presentando como excelentes laboratorios donde estudiar estos procesos de urbanización. Tienen

interés tanto el modo en que se emplea la música en los distintos segmentos sociales como las modificaciones que el repertorio, el estilo y la concepción de la música sufren en el nuevo contexto. En los estudios de este tipo se percibe bien patente una dualidad de la música como elemento cultural. Si por un lado, la música de un grupo social o étnico constituye un fuerte nexo de unión y un distintivo de identificación del propio grupo, constituye al mismo tiempo un vehículo privilegiado de comunicación intercultural. Cohesiona y distingue a la vez que integra y, por lo tanto, diluye al núcleo cultural. Esta singular cualidad ocasiona curiosos movimientos de revitalización espontáneos. Así, cuando una comunidad ha emigrado e instalado en un país extraño se produce un fenómeno de recuperación de su pasada tradición musical como un modo de definición de su propia identidad, y esta práctica puede actuar a la vez como una forma de integración en la nueva sociedad.

- f. No solo se ha subrayado la perspectiva social y comunitaria, también se ha puesto de manifiesto la importancia de la dimensión individual –otra particularidad específica de la Musicología histórica–. Estamos acostumbrados a concebir el folclore como un fenómeno colectivo, pero en determinados casos se percibe cada vez más clara la importancia de ciertas contribuciones individuales en todo el proceso de aprendizaje, enseñanza y transmisión oral. El que habitualmente su protagonista permanezca en el anonimato, no indica que la aportación individual de los músicos sea irrelevante. Se han planteado algunos estudios muy interesantes centrados en determinados creadores o intérpretes excepcionales, en ocasiones realizados en colaboración con ellos mismos.
- g. Algunos autores de la nueva Etnomusicología dirigen también su atención hacia la propia música occidental culta, ya estudiada convenientemente por la Musicología desde una perspectiva meramente musical, pero que, observada desde el nuevo punto de vista arroja resultados singulares. Ya Charles Seeger habló de una única musicología y Christopher Small ha insistido en este hecho mostrando cómo, comparado con el de la mayoría de las culturas es precisamente nuestro comportamiento occidental el que resulta extraño, «una especie de aberración histórica» (SMALL, 1989, pág. 19). Su interesantísimo libro “Música, sociedad, educación” constituye todo un alegato en contra del



flagrante etnocentrismo que ha afectado a compositores, intérpretes, musicólogos, músicos en suma de nuestra tradición, y les ha llevado a creer consustanciales a la música en general ciertos supuestos que lo son solo de nuestra música occidental. Citando a Harry Partch: «la música ... no tiene más que dos ingredientes a los que se puede llamar dones de Dios: la capacidad de un cuerpo para vibrar y producir sonido, y el mecanismo del oído humano que lo registra... Todo lo demás que pueda ser estudiado y analizado en el arte de la música fue creado por el hombre, o está implícito en los actos humanos y, por consiguiente, sujeto al más riguroso de los escrutinios»<sup>14</sup>. Es irrefutable que el papel que desde la modernidad ha ido adquiriendo la música en nuestra sociedad occidental es muy distinto al que ha tenido hasta ahora en el resto de las culturas conocidas, incluyendo nuestra sociedad rural. Es precisamente nuestra cultura musical la que constituye una excepción en el panorama global. Y esta realidad solo se descubre desde un planteamiento etnomusicológico.

### **1.3. La Etnomusicología actual. Últimas tendencias**

Pese a esta intensa trayectoria, la Etnomusicología es aún una especialidad joven. No ha alcanzado su mayoría de edad (MYERS, 2001, pág. 29). Por eso sigue vigente la cuestión de su definición. En una reciente publicación divulgativa, Timothy Rice termina el capítulo primero, *Defining ethnomusicology*, con una lista de trece definiciones relativamente recientes de la Etnomusicología y la idea que extraemos al leerlas y compararlas es la de que se están refiriendo a una especialidad aún difusa y poco delimitada (RICE, 2014, págs. 9-10). Basta comparar dos de ellas: la que parece ser la favorita del propio Rice con la de la de Helen P. Myers:

“La Etnomusicología es el estudio de por qué y cómo los seres humanos son musicales” (RICE, 2014, pág. 1)

“La Etnomusicología comprende el estudio de la música folklórica, de la música culta oriental y de la música de tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de esta en la

---

<sup>14</sup> Harry Partch *Genesis of a Music* N. York, 1964. Citado en Small, 1989 pág 18

sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o el sustrato biológico de la música y de la danza.” (MYERS, 2001, pág. 19)

No hay contradicción entre ellas pues la pregunta de la primera es tan abierta –y tan fascinante– que las especificaciones de la segunda le convienen perfectamente. Pero ante una y otra resulta legítimo cuestionarse: ¿de qué se ocupan en realidad los etnomusicólogos y cómo lo hacen? Y la verdad es que bajo el paraguas de etnomusicólogo se acogen posibilidades tan diferentes que puede parecer que nos movemos en una especialidad completamente desestructurada. Hay disciplinas científicas que tienen bien claros sus objetivos y quizás también la materia de estudio, aunque puedan albergar una gran diversidad de metodologías y modelos. En la Etnomusicología todo está abierto. Las metodologías que se nos ofrecen son innumerables, y se aplican también a muy diversos objetos de estudio y con unos objetivos que difieren mucho de uno a otro caso. Es lógico que sea así. La música es una actividad humana muy compleja en sí misma y aún más complejas son las relaciones y vínculos que los propios humanos, individualmente y como colectivo social, establecemos con ella. Si la Etnomusicología investiga desde una danza sagrada de una tribu americana a los cantos litúrgicos sufíes o desde las polifonías infantiles africanas a la música ambiental de un centro comercial, y de cada una de estas manifestaciones trata de entender tanto su constitución musical interna como la función que desempeñan en sus respectivas estructuras sociales o en la mente de sus participantes, obviamente ha de ser una disciplina abierta en sus objetivos y métodos.

Nattiez señala dos polos<sup>15</sup> entre los que se mueve la Etnomusicología desde un punto de vista metodológico (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 732). Uno de ellos sería su vocación comparativa y universal, una orientación de carácter *ético*, según la terminología habitual de la antropología. Es decir, instalada en el punto de vista del investigador. El segundo polo desconfía de las vastas empresas comparativas y se ciñe,

---

<sup>15</sup> Por su parte, Jean Molino distingue en el desarrollo de la Etnomusicología tres paradigmas que se corresponden con distintas etapas:

a) el paradigma evolucionista, que se correspondería con el que nosotros hemos identificado como Musicología comparada,

b) el paradigma estructural, que se enfrenta a los sistemas musicales con metodologías similares a las empleadas por la Lingüística para estudiar las lenguas, representado en los trabajos de Ruwet y Nattiez, y

c) El paradigma culturalista, que estaría representado en la obra de Blacking *How Musical is Man?* que sigue el principio de que las estructuras sonoras no son explicativas, solo muestran fenómenos de superficie cuya explicación se encuentra en las significaciones culturales de la música. (MOLINO, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, 2009, págs. 215-216)

con un enfoque más bien etnológico, a la especificidad de cada cultura musical concreta. Su orientación suele ser marcadamente *émica*. Es decir, se apoya en los conceptos y estructuras de pensamiento de los autóctonos. La oscilación entre estos dos polos constituye el gran dilema de la Etnomusicología. La versión comparatista se empeña en la investigación de los universales musicales, cuestión completamente legítima que se ha puesto en tela de juicio en muchas ocasiones, pero que nunca ha sido abandonada del todo y actualmente es reivindicada; por ejemplo, por el propio Nattiez. Es verdad que hoy día los elementos de comparación se han desplazado desde el ámbito musical al antropológico. Si la comparación de escalas o ritmos de distintas tradiciones se mostró infructuosa, sí que tiene mucho sentido la comparación de los usos y las funciones de la música o del estatuto de los músicos profesionales en una y otra tradición. Con respecto a la versión culturalista, no debemos olvidar que llevada al extremo conduce a una paradoja: trata de poner entre paréntesis la posición del investigador, pero la disciplina etnomusicológica es un producto de la civilización occidental con categorías de pensamiento, métodos y conceptos occidentales para abordar lo que “nosotros” consideramos como hecho musical.

Hay además una serie de preguntas a las que en cierto modo siempre se ha enfrentado la Etnomusicología que conviene destacar una vez más en el momento actual (NATTIEZ J.-J. , 2002, pág. 733 y ss.):

- La concepción de la música como “lenguaje universal” es indudablemente etnocéntrica y encontramos culturas que ni tan siquiera poseen en su vocabulario la palabra “música” o que, cuando disponen de algún término similar, su campo semántico no coincide exactamente con el nuestro al estar desplazados límites como los que separan música y ruido o música y palabra.
- En la inmensa diversidad que muestran las músicas del planeta es problemático separar categorías como músicas artísticas y músicas tradicionales populares para delimitar el campo de la Etnomusicología. En India, Turquía o Bali, por ejemplo, hay una tradición culta.
- Tampoco es clara la distinción que a veces se ha ensayado entre músicas con y sin teoría pues no es necesario que esté explicitada y plasmada por escrito para que una tradición musical se atenga a una teoría; ni siquiera es necesario que se tenga consciencia plena de ella para que tal teoría exista.

- Del mismo modo, resulta muy confusa la cuestión de la transmisión oral. Hay muchas culturas tradicionales populares que disponen de sistemas de notación. El mero hecho de que los textos de las canciones se escriban ya ponen en tela de juicio la “pureza” de la oralidad.
- Durante mucho tiempo se han considerado las tradiciones musicales de otras culturas como conjuntos estáticos, congelados por así decir. Es cierto que las teorías difusionistas y evolucionistas fueron importantes para los primeros etnomusicólogos, pero posteriormente se abandonaron estas ideas que creaban criterios de antigüedad y primitivismo. Hoy día, el interés que despiertan los procesos musicales que tienen lugar en las nuevas sociedades del tercer y el cuarto mundo, han llevado a retomar los planteamientos históricos y a abordar de nuevo la problemática de la identidad.
- Otro concepto habitual que pierde su claridad en cuanto lo enfrentamos a la riqueza musical del planeta es el de música funcional. Se ha insistido mucho en el hecho de que el único papel de muchas manifestaciones musicales es desempeñar una función religiosa, social, de trabajo, etc. Los juicios estéticos que manejamos los occidentales estarían, pues, fuera de lugar. Pero la cuestión no es tan simple, pues dentro de las mismas tradiciones musicales suelen darse valoraciones estéticas.
- Y al tratar de establecer las fronteras de la Etnomusicología nos encontramos recurrentemente con la posibilidad de abordar la música culta occidental, el patrimonio exclusivo de la musicología tradicional, desde una perspectiva etnomusicológica. En el libro *La Musique et la Transe*, de Rouget hay un capítulo en el que un músico africano hace un ejercicio de Etnomusicología “apócrifa” sobre una velada en la Ópera de París. Es un círculo que se está cerrando. A la mirada que desde la Escuela de Berlín se proyectaba sobre la música de los otros le responde ahora la mirada del otro sobre la nuestra.

El panorama de la Etnomusicología actual no queda completo si no hacemos referencia a las tendencias postmodernas que los jóvenes etnomusicólogos comienzan a adoptar desde el cambio de siglo. Aunque no se trata ciertamente de una corriente mayoritaria, es una realidad que las ideas posmodernas le sientan bien a la Etnomusicología pues con ellas, por una parte, puede afrontar y superar algunas de las

problemáticas tradicionales y, por otra, encuentra un discurso con el que abordar la complejidad del panorama musical actual en un mundo globalizado. Según Ramón Pelinski son las teorías del postestructuralismo, postcolonialismo, postmarxismo y feminismo las que han informado con mayor profundidad la Etnomusicología contemporánea (PELINSKI, 2000, págs. 282-297) asumiendo posiciones relativistas que en nombre del pluralismo desafían las posiciones etnocéntricas: las teorías pierden su poder dogmático quedando reducidas a simples construcciones ideológicas. Encontramos así una insistencia en los debates entre la globalización y el localismo; los problemas de construcción de la identidad a través de la música, relacionados con las frecuentes diásporas del mundo actual; el sentido de la denominada *World music* como fenómeno global de la industria musical. Como nos dice Pelinski, “en un tiempo de heterogeneidad, hibridación y multiplicidad, y en un mundo interconectado, en que el capital opera a escala global, las identidades territorializadas en perspectivas locales tienen la posibilidad de abrirse a las identidades diaspóricas que les ofrece la globalización” (PELINSKI, 2000, pág. 287).

Se han abierto también nuevas dimensiones en el panorama de estudios de la Etnomusicología como la investigación del papel del cuerpo en la música, muy importante en los estudios feministas, aunque no solo en ellos, o la indagación acerca del impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación en el modo en el que nos relacionamos con la música. Pero la intervención del pensamiento postmoderno también está provocando una seria revisión y reconceptualización de los métodos y perspectivas de la etnología musical: la redefinición del trabajo de campo, la visión del Otro, ahora un Otro entre nosotros que va a originar una “Etnomusicología repatriada”, o la crisis de la autoridad etnográfica tras la crítica de la construcción colonial.

En toda esta transfiguración, la Etnomusicología no ha cesado de atender a las novedades en otras disciplinas cercanas. Su vocación interdisciplinaria se acentúa y, como dice Pelinski, no le importa ponerse trajes ajenos, a condición de que le queden bien. El atractivo que posee la Etnomusicología actual se debe en cierto modo a que en muchos aspectos es buen reflejo del mundo actual, al que se enfrenta con desenfado y libre –lo más posible– de prejuicios. Pero la lógica de sus actitudes y planteamientos puede conducir fácilmente a su autodisolución como disciplina. “Posmodernizar la Etnomusicología podría ser entonces una invitación para contribuir a su desaparición...” (PELINSKI, 2000, pág. 297).

#### 1.4. Los estudios del folclore desde sus comienzos a nuestros días

Los estudios del folclore musical van a caminar paralelos a la Etnomusicología y acercándose o alejándose de ella más o menos según los momentos. Por la naturaleza de nuestro estudio, nos interesa aquí subrayarlos con un tratamiento independiente que conducirá a un debate sobre el estado actual de la cuestión de la confluencia entre estos dos ámbitos.

El Folclore como disciplina surge en el siglo XIX cuando Romanticismo y Nacionalismo se interesan por las manifestaciones culturales de los diversos pueblos. Desde luego no es la primera vez que se presta atención, se recogen y se comentan las músicas populares, pero se trató hasta entonces de ocasiones y autores aislados quienes reparan en ellas, generalmente por razones diversas y distintas al mero interés musical<sup>16</sup>. En el fondo de la nueva inquietud del XIX subyace la creencia romántica expresada originalmente por J. G. von Herder (1744-1803) de que la identidad de las naciones, su verdadero espíritu se expresa del modo más auténtico en sus lenguas, en los cuentos, leyendas populares y en los poemas y canciones tradicionales. Con esta orientación, se inicia una ilusionada indagación en las costumbres y tradiciones populares de las comunidades rurales europeas a la búsqueda de las raíces, del “alma” de cada pueblo. Se centró primeramente en las tradiciones literarias, pero pronto se constató también la importancia de las canciones y demás manifestaciones musicales populares. Antes de que se abordaran con cierta objetividad científica las canciones y demás melodías populares, los compositores de la segunda mitad del XIX, imbuidos de la vena nacionalista ya habían comenzado a utilizarlas como ingredientes de sus composiciones. A ellos siguieron otros compositores y especialistas en música que se acercaron al folclore musical con una vocación más científica. Lógicamente, este interés se desarrolla de manera distinta en cada país. Los más adelantados fueron Hungría (Béla Bartók y Zoltan Kodály), Rusia (Balakirev y Rimsky-Korsakov) e Inglaterra (Cecil Sharp, Vaughan-Williams y Percy Grainger). Y, algo después, Norteamérica, donde fueron sobre todo mujeres quienes se acercaron a las músicas tradicionales realizando excelentes trabajos de campo: Alice Cunningham Fletcher con los indios Omaha y Frances Densmore que publicó una docena de monografías acerca de la música de distintas tribus indias.

---

<sup>16</sup> Véase (RICE, 2014, págs. 11-14)

De entre todos los trabajos mencionados y otros muchos de menor relevancia, ha quedado como ejemplo paradigmático la obra de Béla Bartók. Nos sigue sorprendiendo por su dimensión (recogió unas 11.000 melodías y testimonios musicales húngaros, eslovacos, rumanos, turcos, búlgaros, etc.), por su rigor en la metodología (subdivisión tripartita del folclore musical en descriptivo, comparado e histórico), por el empleo del fonógrafo<sup>17</sup> como herramienta imprescindible y por el cuidado y fidelidad de las transcripciones entre otras virtudes. Se le han señalado también algunos defectos que solo lo son si lo juzgamos desde posiciones posteriores de los estudios de folclore. Ciertamente que las ideas nacionalistas transitan en sus escritos pero es un nacionalismo depurado tras haber sufrido el horror nazi. En ocasiones defendió que el sentimentalismo nacional, si bien no puede ser erradicado de la mente del investigador, debe ser no obstante reprimido por cuanto interfiere con el carácter científico de su obra (BARTÓK, 1979, pág. 81). De igual modo, nos sorprende desde nuestra perspectiva actual su afán por encontrar entre los campesinos las muestras musicales más “puras” y su animadversión hacia los núcleos urbanos que propician las contaminaciones. Sin embargo, y en contradicción con lo anterior, también se pronuncia a favor de la riqueza musical que se crea en el contacto entre culturas. Y no se manifiesta nunca acerca de la superioridad de tal o cual tradición ni cae en la asimilación tan común entonces entre música y raza (CÁMARA DE LANDA, 2004, págs. 84-88).

En cierto modo heredero del trabajo de Bartók es el del folklorista rumano Constantin Brailou. Tras realizar intensos trabajos de campo en su país natal, donde en 1929 creó los Archivos rumanos de folclore, dedicó años a una fructífera labor de reflexión; primero en su país, después en Ginebra donde funda los Archivos internacionales de música popular y posteriormente en París, aportando ideas y conceptos que hoy son básicos en Etnomusicología. La mayoría de ellos los podemos encontrar en su ensayo *Le folklore musical* (BRAILOU, 1973). Además de la lúcida revisión que hace de los fundamentos de la disciplina y sus distintas concepciones, es trascendental su novedosa afirmación de que en las músicas populares no hay una versión original de la que se deriven diversas variantes, sino que todas las versiones configurarían un modelo que no llega a realizarse<sup>18</sup>. De ahí la importancia que otorga a

---

<sup>17</sup> Se dieron casos (frecuentes en España) de folkloristas que desdeñaron el fonógrafo en beneficio de la transcripción tomada al dictado. Encontramos casos de esta incomprensible actitud hasta mediados del siglo XX.

<sup>18</sup> Nótese cómo Menéndez Pidal ha llegado a conclusiones paralelas en relación con los textos de los romances, según veremos más adelante

los procesos creativos en la oralidad y el detenimiento con que los estudia mediante una metodología de análisis de las variantes. J. J. Nattiez ha estudiado su obra en profundidad y destaca en ella cuatro ideas clave (NATTIEZ J. J., 1993, cap. I):

1. Los estudios de folclore musical se sitúan entre la musicología y la sociología
2. Dado que es imposible grabar a todos los miembros de una comunidad, es preciso determinar con criterios precisos quiénes son los informantes tipo.
3. Es superfluo buscar el origen y la difusión de un canto. Lo que se puede estudiar, y de hecho es característico de la transmisión oral de la música popular, es la “tendencia a la variación”.
4. De ahí la necesidad de registrar numerosas versiones de la misma pieza y la propuesta de transcripción en cuadros sinópticos que muestran con claridad las variantes.

Pero son muchas más las sugerentes orientaciones que le debemos a Brailou, autor que no deja nunca de fascinarnos por su rigor metodológico unido a un estilo de pensamiento crítico y siempre abierto a nuevas ideas. (CÁMARA DE LANDA, 2004, págs. 88-90). Es incomprensible que pese a la valía de su pensamiento, haya tardado excesivamente en salir de los círculos de la Etnomusicología francesa.

Como vemos, la tradición folklorista en Europa oriental ha sido mucho más sólida, continuada y sistemática que en la occidental donde solo es posible señalar esfuerzos aislados. Tal es el caso de España, al que nos referiremos en el punto siguiente, pero también en Francia, Portugal, Italia... donde las investigaciones han sido mucho más dispersas y donde predominan los cancioneros y las monografías de ámbito local.

Posteriormente, la investigación de las músicas tradicionales de los ámbitos rurales parece haber decaído en su interés. La zozobra en la que parece encontrarse actualmente el Folclore musical dentro de la Etnomusicología es idéntica a la que amenaza al Folclore en general como disciplina en competencia con, o englobada en, la Antropología. En la conferencia inaugural del VII Congreso de folclore andaluz celebrado en Jaén en 1998, Luis Díaz Viana, retomando un artículo anterior, aborda esta espinosa cuestión del estatuto del Folclore<sup>19</sup>. La cuestión es pertinente por cuanto en

---

<sup>19</sup> Cf. DÍAZ VIANA, 2000 y DÍAZ VIANA, L. “El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques”, 1984



España el Folclore es contemplado como una disciplina obsoleta de la que casi se avergüenzan los antropólogos por haberse dedicado en algún momento a ella y que se refleja en “posturas «catastrofistas» que reducen el *Folklore* a una operación de rescate de los rancios y añejos tesoros que están a punto de desaparecer y justifican con la urgencia la falta de planteamientos teóricos o metodológicos” (DÍAZ VIANA, 2000, pág. 31). Frente a esta visión peyorativa, Díaz Viana nos muestra a través de trabajos de autores del ámbito anglosajón como Alan Dundes o George Fuster, el auge que los estudios de Folclore tienen en esos dominios. Ello es posible porque en esas latitudes se ha desvinculado lo *Folk* tanto de las clases sociales bajas como del ámbito rural, por lo que es posible hablar de un *Folclore Urbano* y de folclores que se están creando actualmente en distintos círculos de las sociedades: obreros, intelectuales, etc. Es cierto que estos nuevos folclores incumplen a veces el criterio de oralidad que siempre se ha considerado imprescindible. Pero, como señala Alan Dundes, dado que seguimos considerándolos como folclore, solo nos quedan dos caminos: “o tiramos a la papelera los datos recopilados, o tiramos abajo la teoría”. Díaz Viana, como Dundes, aboga por lo segundo y propone finalmente una revisión, necesaria especialmente en España, del mapa estatutario de las ciencias humanas que deje un espacio al Folclore como disciplina. Pues, en su opinión, “[el] *Folklore* como ciencia... es hoy en sus complementarias facetas de identificación e interpretación un modo de hacer *Antropología*”. Y señala cuál sería una posible distribución: “tomemos un determinado ítem (poema, obra artesanal o rito) y... veamos cuál es el papel de cada una de las disciplinas...: La *Etnografía* se ocuparía de su descripción e identificación; la *Etnología* de su estudio mediante la comparación y contraste con manifestaciones semejantes de otras comunidades y culturas, la *Antropología* de integrar los conocimientos derivados del análisis [a]nterior dentro de un determinado modelo de sociedad. Por último... el *Folklore*... en mi opinión, habrá de interesarse por el modelo dentro del cual ese ítem ha sido producido, del proceso de creación y el código y normas expresivas que lo han hecho posible; también, de su función dentro de un determinado sistema social” (DÍAZ VIANA, 2000, pág. 39).

De esta manera se deja la puerta abierta a la posibilidad de una ciencia del Folclore. En el caso del folclore musical la trayectoria ha sido similar. Y la posibilidad de supervivencia actual la veremos más adelante en el punto 2.1.7. Antes revisaremos el recorrido de la Etnomusicología en España.

### 1.5. El caso español: Los cancioneros

A España, el interés por el folclore llegó relativamente pronto gracias a los denodados esfuerzos de Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo* era su pseudónimo), el padre de los hermanos Machado<sup>20</sup>. Fue él quien en 1881<sup>21</sup> fundó en Andalucía la sociedad *El Folk-Lore Español* –eco de la londinense *Folk-Lore Society* creada pocos años antes–, y la revista *Folk-Lore Andaluz*, la primera en nuestro país, a la que seguirían gracias a sus gestiones algunas otras en distintas regiones. Sus afanes por desvelar en España el atractivo del Folclore le costaron salud y fortuna, precio muy caro para la pobre difusión que sus muchas publicaciones y artículos obtenían. Pero consiguió al menos inocular en algunas mentes españolas la necesidad de indagar en la cultura popular. Las colecciones de canciones populares en esta primera etapa suelen recoger exclusivamente los textos o, en el mejor de los casos, incorporar un apéndice ilustrativo con algunas melodías. Tal es el caso de los *Cantos populares españoles* (1882-1883) de Francisco Rodríguez Marín, uno de los más fervientes seguidores de Demófilo. En cambio, cuando el autor es compositor, suele presentar las melodías armonizadas o adaptadas para su acompañamiento al piano, como es el caso de los *Cantos Españoles* (1874) de Eduardo Ocón.

El papel de pionero que ejerció Machado y Álvarez en los estudios literarios del folclore le correspondió en el terreno musical a Felipe Pedrell que fue quien encaminó hacia la tradición popular a la fructífera generación nacionalista de Granados, Albéniz, Falla y Turina y a algunos musicólogos como Higinio Anglès y el padre José Antonio Donostia. A Pedrell le debemos el primer *Cancionero musical popular español*<sup>22</sup>. Es un cancionero que aún hoy día es interesante aunque su planteamiento nos parezca cargado de romanticismo<sup>23</sup>: se dan cita en el mismo documentos recogidos de la tradición oral con transcripciones de obras de autores renacentistas basadas en temas populares

---

<sup>20</sup> También es destacable la labor anterior de Manuel Milà i Fontanals desde Cataluña, autor muy influenciado por las ideas alemanas.

<sup>21</sup> Con anterioridad a estas fechas ya hay cierta documentación que recoge muestras de la música de tradición oral. Al margen de las melodías contenidas en los Cancioneros del siglo XVI o en el *De musica libri septem* de Francisco Salinas, desde finales del XVIII vienen apareciendo colecciones de melodías, como la colección seguidillas de Don Preciso, y otras, principalmente en Galicia, País Vasco y Cataluña. (MARTÍ I PÉREZ, “Folk music studies and ethnomusicology in Spain”, 1997, pág. 107)

<sup>22</sup> (PEDRELL, 1917-1922)

<sup>23</sup> Se ha señalado que, si bien el espíritu de Pedrell fue el mismo que el que más tarde animaría a Bartok o Kodaly, los resultados que alcanzó no fueron comparables. (MARTÍ I PÉREZ, “Folk music studies and ethnomusicology in Spain”, 1997, pág. 110)

acogiéndose al supuesto de que en la tradición musical de un pueblo existe un sustrato que se mantiene con el tiempo. Al margen de lo fructífera que resultó esa idea en manos de un Granados o un Falla<sup>24</sup>, hoy día nos resulta difícil de sostener. Con anterioridad, ya habían aparecido otros cancioneros de ámbito local como el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda<sup>25</sup>, el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma<sup>26</sup>, el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner<sup>27</sup> o el *Cancionero Vasco* de José Antonio Donostia<sup>28</sup>. Estos dos últimos autores ofrecen el interés añadido de no haberse limitado a recopilar documentos musicales, sino que emprendieron una interesante reflexión sobre los mismos que se plasmó en comentarios y artículos algunos de los cuales iremos citando en nuestro trabajo a su debido tiempo.

En Barcelona, se crea en 1915 el *Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya* que emprendió la elaboración de un Cancionero general de Cataluña (*Obra del Cançoner Popular de Catalunya*), primera empresa de esta envergadura que se abordaba en España. Contó con la colaboración del propio Pedrell, del también compositor Robert Gerhard y del *Orfeó Català*, amén de muchos otros musicólogos que se fueron incorporando. Lo más interesante de esta iniciativa fueron los numerosos documentos recogidos antes de que se interrumpieran abruptamente los trabajos a causa de la Guerra Civil. La mayor parte de ellos se plasmaron en transcripciones que, tras diversas vicisitudes, se conservan en la actualidad en la Biblioteca del Monasterio de Monserrat.

Paralelamente, en el resto de España, continuarían apareciendo colecciones de melodías populares (canciones, romances, bailes, etc.) recogidas en toda la geografía española. Se debían estos trabajos a iniciativas individuales de profesionales diversos con formación musical académica que se interesaron por las melodías populares (abundaron los clérigos y militares, aunque también hubo profesionales de la música). Destaca entre ellas la colección del norteamericano Kurt Schindler *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*<sup>29</sup>, que recogió personalmente entre 1919 y 1933 y abarca

---

<sup>24</sup> En el *Concierto para clave* del compositor gaditano, por ejemplo, se combina la popular melodía de los cancioneros del siglo de oro “De los álamos vengo, madre” con toques de dulzaina castellanos. Tanto estos como aquella están recogidos en el Cancionero de Pedrell y de ahí los toma Falla.

<sup>25</sup> (OLMEDA, 1902)

<sup>26</sup> (LEDESMA, 1907)

<sup>27</sup> (MARTÍNEZ TORNER, 1920)

<sup>28</sup> (DONOSTIA J. A., 1921)

<sup>29</sup> (SCHINDLER, 1941)

varias provincias del centro y norte de la Península, incluida alguna localidad portuguesa.

La Guerra Civil y su resultado, la victoria del bando franquista, tuvieron desastrosas consecuencias en todos los ámbitos intelectuales españoles, también en la investigación etnomusicológica (MARTÍ I PÉREZ, 1997, pág. 113). Algunos investigadores, como Martínez Torner, tuvieron que exiliarse y las iniciativas periféricas cayeron bajo sospecha por promover un nacionalismo opuesto a la línea oficial del régimen. En el campo etnomusicológico, como en todos los demás, el pensamiento español permaneció aislado y al margen de las ideas y corrientes que se desarrollaban en el extranjero, por lo que cayó fácilmente en una prolongación de las ideas románticas acerca del alma de los pueblos y la esencia de las razas, como se expresa de manera “insuperable” en esta cita del *Cancionero popular asturiano* de Nuevo Zarracina recogida por Josep Martí (MARTÍ I PÉREZ, 1997, pág. 113):

“La canción popular, en toda su prístina pureza y castiza limpidez, es un fiel reflejo de las costumbres sanas, vigorosas y raciales de los pueblos, porque en sus diversos ritmos y matices se condensa la tradición, el trabajo, la cultura, valentía, temeridad, amor, odio, misticismo religioso y sentimiento patrio, representando, en esencia, *la eterna metafísica del alma española*” (NUEVO ZARRACINA, 1946)

En el sórdido ambiente de la posguerra y con el espíritu reflejado en la cita anterior arranca su labor de recopilación y difusión de canciones y bailes populares la Sección Femenina del Movimiento, la rama femenina de la Falange que se ocupaba de la “instrucción” de la mujer española a través de actividades que se consideraban propias de su género, entre las que se encontraba la práctica y cultivo del folclore. Se ha debatido mucho acerca de la valía de esta aportación, pero podemos concluir que arroja un saldo negativo sobre todo por dos motivos. En primer lugar, por la evidente manipulación que se hacía del repertorio popular para ponerlo al servicio de su causa ideológica<sup>30</sup>. Y en segundo lugar, porque, ligado a lo anterior, se cometió un “delito de apropiación indebida”: la asociación entre los cantos y bailes populares y el espíritu del régimen fue calando sordamente hasta crear un vínculo subliminal que no está siendo fácil deconstruir.

---

<sup>30</sup> Esta manipulación ha sido claramente descrita en los aspectos relacionados con la indumentaria

En el año 1943, se creó en Barcelona el *Instituto Español de Musicología* dirigido por Higinio Anglès y perteneciente al CSIC. En concreto desde la *Sección de Folklore*, se organizó una labor sistemática de *Misiones recolectoras* del folclore musical que, bajo las pautas de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, aspiraban recorrer el conjunto de la geografía española. Fueron organizadas y dirigidas por Marius Schneider y Manuel García Matos y participaron en ellas numerosos colaboradores como Bonifacio Gil, Aníbal Sánchez Fraile, Arcadio Larrea Palacín, Juan Tomás Parés o Magdalena Rodríguez Mata entre otros muchos. Se recogieron miles de testimonios, algunos de los cuales se llegaron a publicar, como el *Cancionero popular de la provincia de Madrid*<sup>31</sup> y la *Lírica popular de la Alta Extremadura*<sup>32</sup>, ambos a cargo de Manuel García Matos, o el *Cancionero popular de Extremadura*<sup>33</sup> y el *Cancionero popular de la Rioja*<sup>34</sup>, bajo la responsabilidad de Bonifacio Gil García. Sin embargo, la mayor parte de ese rico y valioso material permanece sin publicar en el Archivo del Instituto Español de Musicología, en la actualidad Departamento de Musicología del Instituto Milá y Fontanals, dependiente del CSIC. Josep Martí ha señalado dos insuficiencias graves de este proyecto: no hubo grabaciones sistemáticas sino que se optó por las transcripciones, por lo que se perdió la oportunidad de tener un completo archivo sonoro, y no se atendió suficientemente al contexto sociocultural<sup>35</sup> (MARTÍ I PÉREZ, 1997, pág. 114).

En la segunda mitad del siglo pasado han continuado los trabajos de recogida y publicación de materiales. Las publicaciones se hacen cada vez con más rigor y profundizando en el análisis musical de las melodías recogidas, un aspecto apenas tratado en trabajos anteriores<sup>36</sup>. Así, destacan el *Cancionero segoviano*<sup>37</sup> de Agapito Marazuela, los trabajos de Schubarth/Santamaría en los distintos volúmenes de su

---

<sup>31</sup> (GARCÍA MATOS, 1959)

<sup>32</sup> (GARCÍA MATOS, 1944)

<sup>33</sup> (GIL GARCÍA, 1956)

<sup>34</sup> (GIL GARCÍA, 1987)

<sup>35</sup> Pese a todo, dado el interés de estos documentos, y a pesar de que según nuestras informaciones no hubo encuestas en la provincia de Córdoba, hemos tratado de acceder a ellos en varias ocasiones sin que haya sido del todo posible. Según nos ha informado recientemente el profesor Ros-Fábregas, actual director del Instituto Milá y Fontanals, se está procediendo a la digitalización de los miles de fichas que se elaboraron tanto en la misiones, al parecer bastante completas, como en los concursos que también se organizaron, tarea a cargo de la profesora Mazuela-Anguila. Mientras dura dicho proceso, no se permite el acceso a los investigadores aunque algunas fichas ya pueden ser consultadas on-line. Se espera culminar el trabajo entre finales de 2015 y comienzos de 2016, sin que se nos haya precisado más.

<sup>36</sup> Salvo excepciones, como la de Martínez Torner, quien aunque con criterios muy personales, estudió en profundidad la música de las manifestaciones populares.

<sup>37</sup> (MARAZUELA ALBORNOZ, 1964)

*Cancioneiro popular galego*<sup>38</sup>, los romanceros de las Islas Canarias de Maximiano Trapero y Lothar Siemens<sup>39</sup>, los trabajos sobre el romancero sefardí de Susana Weich-Shahak y Judith Etzion<sup>40</sup>, las publicaciones de Joaquín Díaz y Luis Díaz Viana<sup>41</sup> centradas en diversas provincias castellanas, el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí<sup>42</sup>, y los monumentales cancioneros de Miguel Manzano<sup>43</sup>.

Josep Martí ha enumerado las circunstancias en las que se ha movido la investigación del folclore en España y los rasgos de la misma. Se refiere a las décadas que van desde el final de la Guerra Civil hasta los ochenta, pero podrían considerarse como generales del siglo XX. Los presentamos a continuación en un resumen amplio pues nos parece que describen a la perfección la situación en que la Etnomusicología ha vivido en España la mayor parte del siglo XX y constituyen por consiguiente el marco correcto en el que encuadrar la investigación que desarrollamos en el presente trabajo. Dichos rasgos serían (MARTÍ I PÉREZ, 1997, pág. 115):

- a) Un fuerte anclaje en el pasado, principalmente en la época inmediatamente anterior a la Guerra Civil española, con gran aislamiento del resto del mundo. Hay recopilaciones hechas con método y rigor, como los estudios de Manuel García Matos, pero en general, la investigación española de la música popular se desarrolla según pautas ya establecidas que no tienen en cuenta los grandes cambios experimentados en la sociedad y en Etnomusicología. Así, no nos sorprende que en los años sesenta emerjan a veces las viejas ideas del difusionismo.
- b) El carácter predominante de una disciplina aplicada o auxiliar, enfocada a las necesidades sociales del folklorismo (nacionalismos, regionalismos), al uso

---

<sup>38</sup> (SCHUBARTH & SANTAMARINA, 1984-1995)

<sup>39</sup> (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de Gran Canaria*, 1982) (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de la isla de El Hierro*, 1985) (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de la isla de La Gomera*, 1987) (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de Gran Canaria II*, 1990) (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de Fuerteventura*, 1991) (TRAPERO & SIEMENS, *Romancero de la Palma*, 2000)

<sup>40</sup> (WEICH-SHAHAK, *Romancero sefardí de Marruecos*, 1997) (WEICH-SHAHAK, *Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral*, 2010) (ETZION & WEICH-SHAHAK, 1988)

<sup>41</sup> (DÍAZ, DELFÍN VAL, & DÍAZ VIANA, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, 1978-1982) (DÍAZ, *Cancionero del norte de Palencia*, 1982) (DÍAZ & DÍAZ VIANA, *Cancionero de Palencia II*, 1983) (DÍAZ VIANA, LEÓN, & DÍAZ, *Romancero tradicional soriano*, 1983)

<sup>42</sup> (SEGUÍ, 1980)

<sup>43</sup> (MANZANO ALONSO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, 1982) (MANZANO ALONSO, *Cancionero Leonés*, 1988) (MANZANO ALONSO, *Cancionero popular de Burgos*, 2001)

artístico (la composición musical) y también, aunque en menor grado, para prestar apoyo a la musicología histórica.

- c) La pobre institucionalización de la Etnomusicología. Durante este periodo, la Etnomusicología en España ha estado prácticamente ausente del ámbito universitario. El Instituto Español de Etnomusicología ha sido la única institución que ha apoyado la investigación etnomusicológica, pero siempre de forma discontinua y en ocasiones con poca decisión. Buena parte de la producción etnomusicológica española ha dependido del voluntarismo de estudiosos no profesionales. España carece de tradición en la antigua musicología comparada como práctica académica con perspectiva científica y rigor metodológico. Es también muy sintomático el que sean prácticamente inexistentes los estudios musicológicos españoles fuera de nuestras fronteras.

Como consecuencia de estas circunstancias, el estudio de la música popular en España, poco influenciado por los desarrollos teóricos de la Etnomusicología y la antropología en otros países, muestra los siguientes rasgos (MARTÍ I PÉREZ, 1997, pág. 116 y ss.):

- a) Interés de la investigación centrado casi exclusivamente en el producto musical desatendiendo los procesos y dinámicas culturales del fenómeno musical. Hay una verdadera obsesión por la evanescencia de los productos musicales. Es un tópico inevitable en los prólogos de los cancioneros y es la idea que ha causado que se le dé mucha más importancia a la acumulación que a la sistematización y elaboración teórica de los datos.
- b) Arcaísmo. Al problema anterior se añade el del tipo de producto elegido como objeto de investigación. Los recopiladores se han interesado solo en aquella música que real o supuestamente presentaba una larga historia.
- c) Ruralismo. Dado el inmovilismo de las zonas rurales, los investigadores estaban y en buena medida aún están interesados solo en esas áreas buscando materiales musicales pertenecientes a tradiciones preindustriales.
- d) Una fijación absoluta en la dicotomía música popular / música culta, entendida no como una construcción estratégica de operatividad científica sino como un hecho de realidad absoluta referida a dos mundos radicalmente distintos y sin nada en común, no teniendo en cuenta que esta distinción es culturalmente

subjetiva, que establece unos límites que son ilusorios y difusos y, finalmente, que aísla dos extremos –música culta, música popular– que se oponen, pero también se complementan.

Parece lógico que se cayera en estos argumentos si consideramos la que Martí denomina “falacia folklorista”: como se recogen materiales musicales de acuerdo a unos criterios preestablecidos que de hecho provienen del siglo XIX, la atención de los investigadores se consagra solo a aquella música o prácticas musicales presumiblemente antiguas, rurales y que pueden ser consideradas como “étnicas”. Dado que todas las músicas que no cumplan estos presupuestos quedan excluidas de las recopilaciones, no debería sorprender que mediante el análisis de este corpus se obtenga una idea errónea de cuál es en realidad la “cultura musical” estudiada. Así, se confunde el repertorio musical con la cultura musical. Se habla de “música de tradición oral” como si existiera una cultura de tradición oral en sí misma.

Todo ello ha convertido al *cancionero* en el clásico ejemplo de investigación hecho en España. Una práctica que produce una visión distorsionada de la realidad musical. Como bien señala Martí, los *cancioneros* pueden ser muy representativos de la disciplina que los ha creado, pero lo serán muy poco de la localidad en la que han sido recogidos. “En España, el folklorismo, como fenómeno social, ha ejercido y aún ejerce gran influencia en la Etnomusicología, aunque la práctica científica no sea como la práctica folklorística. Este hecho restringe desgraciadamente el campo de estudio de la disciplina y condiciona de forma muy negativa sus fines y su desarrollo metodológico. Una consecuencia muy importante de todo esto es que valores que pertenecen al folklorismo se han extendido a todo lo que, de un modo completamente subjetivo, es considerado “herencia cultural étnica”, y han denigrado otras músicas que no se ajustan a esa categoría, como por ejemplo la moderna música popular. Mientras en todas partes la música popular estaba entre los intereses de investigación de la Etnomusicología establecidos, en España aún no se contempla porque no reúne los criterios elitistas de la musicología histórica o los ideales de pureza étnica y autenticidad de los folkloristas. Mientras en algunos países los estudios de música popular tienen ya cierta tradición, en España hay quien la considera algo indigno de ser estudiado” (MARTÍ I PÉREZ, 1997, págs. 118-119).

A esta situación ha contribuido el poco arraigo que la Etnomusicología ha tenido en el ámbito académico español y la escasa atención que han mostrado las instituciones



competentes. Con el proceso de descentralización que se inicia con transición política en 1975 las nuevas administraciones autonómicas buscan en las tradiciones populares contenidos diferenciales, por lo que se apoya y subvenciona la recopilación y publicación de materiales de raíz tradicional; entre ellos los de naturaleza musical. Ello supuso una cierta ventaja para la Etnomusicología que se ve al fin reconocida y encuentra apoyo institucional<sup>44</sup>, pero a cambio de una instrumentación institucional que la conduce a proyectos vistosos descuidando la profundidad teórica. Una vez más, la falta de una tradición científica anterior y la descoordinación de los esfuerzos les restaron fertilidad.

### **1.6. Los estudios de la música de tradición oral en España en la actualidad: Dos corrientes**

No solo la Etnomusicología; la música en su conjunto ha estado ausente de la institución universitaria española desde que en 1792, en el reinado de Carlos IV, se prescindiera de ella considerándose que su supresión “no era de ningún perjuicio a la enseñanza, puesto que lo científico de aquel arte debe y puede dejarse a los catedráticos de matemáticas”. Esto acabó con una gloriosa tradición de estudios musicales en muchas universidades españolas que se guiaban aún por el *quadrivium* medieval. Se trata de una lamentable carencia que ha marcado la diferencia entre España y el resto de los países con universidades consolidadas. No obstante, la Etnomusicología tuvo un pequeño rincón en los conservatorios de música gracias a la asignatura oficial de “Folklore Musical” correspondiente al plan de estudios de 1966, aunque no en todos los conservatorios se impartía de manera regular y muy pocos contaban con profesorado especializado en la materia. Además, la orientación de la misma no favorecía un avance de la Etnomusicología en España por dos razones: por una parte, se trataba de una asignatura minoritaria en unos estudios diseñados para la formación de instrumentistas, por otra, se prolongaba en ella la práctica que hemos detallado en el punto anterior, por lo que no se promovía una formación dirigida a la investigación científica en este campo.

---

<sup>44</sup> Se crean institutos para estudios regionales como el *Centro de Documentación Musical de Andalucía* (Granada), *Eresbil, Archivo de Compositores Vascos* (Rentería), el *Centro de Cultura Tradicional de Salamanca*, el *Centro de Estudios de Folclore* (Zamora), el *Centro Etnográfico de Documentación* (Valladolid), o los archivos fonográficos de los gobiernos de Valencia y Cataluña.

La Etnomusicología ha entrado en la universidad española recientemente asociada al título de Historia y ciencias de la música. Aparece en muy pocas universidades: Oviedo, Salamanca, Granada, Barcelona,... y, hasta hace poco, con poco profesorado cualificado. Si la misma musicología ha tenido enormes dificultades para abrirse un hueco en el espacio universitario, no digamos ya la Etnomusicología, considerada siempre la “cenicienta” de los estudios musicales.

Sin embargo, en las dos últimas décadas han surgido iniciativas que están cambiando esta situación y hacen albergar la esperanza de un futuro prometedor. Describiendo la situación en líneas generales, podemos decir que conviven dos corrientes en cierto modo divergentes. Por un lado, continúa viva la antigua orientación del folclore musical, singularizada en especialistas como Miguel Manzano y Josep Crivillé, profesores de Folclore musical en sus respectivos Conservatorios, que han continuado dirigiendo trabajos de campo en distintas regiones españolas al modo tradicional aunque con mayor profundidad en el análisis de los materiales recogidos de lo que era hasta ahora habitual. Junto a esta corriente tradicional se van introduciendo en España las nuevas perspectivas de la Etnomusicología gracias a investigadores como Ramón Pelinski, Josep Martí, Josefina Roma, Joaquina Labajo, Enrique Cámara y, más recientemente, Silvia Martínez, Susana Asensio, Francisco Cruces, Rubén López Cano, etc. Su activa y ferviente labor podemos decir que está cambiando el panorama de una Etnomusicología española cada vez más activa y presente en los ámbitos internacionales. Los temas de estudio que se abordan son variadísimos: se continúa investigando el folclore, aunque con nuevas orientaciones, pero sobre todo se abordan otros ámbitos de la realidad actual: las nuevas músicas populares, fenómenos urbanos, los fenómenos transculturales, el flamenco, además de aspectos teóricos, epistemológicos y metodológicos de la Etnomusicología.

Veamos cómo Josep Martí describe la situación de la Etnomusicología española a finales de los 90: “En conclusión, podemos decir que los estudios de música folk han crecido considerablemente en España, como lo muestran las numerosas publicaciones e iniciativas. Pero la naturaleza de este trabajo, y sobre todo los fundamentos teóricos en los que está basado, revelan la falta de una tradición académica en este campo. Incluso hoy, la presencia de la Etnomusicología en el medio académico es muy pobre. Aunque han comenzado a emerger prometedores proyectos de investigación, nacen con una fragilidad implícita pues son debidos mucho más a iniciativas individuales que a una

continuada política científica de las instituciones españolas. Como consecuencia directa, hay un gran desequilibrio entre los resultados en los diferentes campos de estudio de la Etnomusicología. Los trabajos meramente descriptivos sobre canciones populares u organología están bien representados. Por el contrario, los estudios de naturaleza más sintética o teórica son aún relativamente escasos. Líneas importantes de la Etnomusicología relacionadas con la semiótica, la hermenéutica o los estudios culturales, por ejemplo, han encontrado poco eco en España. Las músicas distintas a aquellas que tienen un carácter preindustrial y provienen del medio rural han sido escasamente tenidas en cuenta... A pesar de todo, las iniciativas de los últimos tiempos y el establecimiento de la Etnomusicología en algunas universidades auguran, por fin, un desarrollo positivo de la disciplina en España.” (MARTÍ I PÉREZ, 1997, págs. 122-123)

En estas dos últimas décadas este augurio de desarrollo de la Etnomusicología se viene cumpliendo lenta pero vigorosamente. Se han multiplicado los encuentros y congresos celebrados en España que incluyen esta disciplina o la protagonizan. En 1995 se fundó la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE) que desde su primer congreso en Barcelona, ha venido celebrando jornadas o congresos anualmente. De igual manera, han aparecido numerosas publicaciones periódicas entre las que destaca la valiosísima revista digital TRANS que atiende todas las vertientes de la Etnomusicología actual con un notable rigor científico.

Como resultado de todas estas aportaciones y desde la perspectiva de la música popular española de tradición oral que aquí nos interesa, se nos ofrece un panorama ambivalente. De una parte, podemos felicitarnos de que el folclore español haya sido recogido convenientemente, si bien de forma irregular y desequilibrada. Por ejemplo, observamos la práctica ausencia de Andalucía en los más importantes repertorios. De otro lado, percibimos la ausencia de estudios y análisis rigurosos de este corpus, así como claros defectos de enfoque. No es, ciertamente, esta dimensión analítica una tarea fácil. Se trata de un material diverso, variado y, sobre todo, amplísimo que requiere una profundo conocimiento del mismo para ser abordado en su conjunto.

### 1.7. ¿Es posible la síntesis?

Las dos corrientes que hemos señalado en el punto anterior y que persisten en el panorama actual muestran síntomas de una necesidad de convergencia. Nuestra opinión es favorable hacia la síntesis. Más aún, entendemos que hoy día es una necesidad y que carece de sentido continuar “a la greña” desde dos posiciones que comparten intereses, inquietudes e incluso métodos. Es este un asunto que Ramón Pelinski, también convencido defensor de la necesidad de convergencia, ha abordado en varias ocasiones y nos remitiremos a sus ideas para argumentar a su favor<sup>45</sup>.

Su propuesta apremia a superar dicotomías u oposiciones binarias como sistema musical/cultura, texto/contexto, universalismo/relativismo o *emic/etic* entre otras, para llevarnos a “considerar el hecho musical como una complementariedad compleja y rizomática que puede ser estudiada desde distintos puntos de vista.” (PELINSKI, 2000, pág. 154). Pero para que la confluencia de Etnomusicología y Folclore llegue a consumarse serían necesarias ciertas condiciones que cada una de las partes habría de cumplir. La Etnomusicología, por su parte, debería superar las etapas “filológica” y “etnológica” (en terminología de I. I. Zemtsovky) para entrar en una verdaderamente “etnomusicológica” en la que deje atrás las dicotomías anteriormente citadas. El Folclore, por la suya, también se encuentra atrapado en “una visión binaria de las músicas tradicionales: por un lado, una visión romántica, decimonónica, de las músicas rurales como manifestaciones del «espíritu del pueblo» y de la identidad étnica, y, por otro, una visión actual en la que estas músicas... participan plenamente de la modernidad”. No será posible el acercamiento a la Etnomusicología si el Folclore musical se sigue entendiendo como una disciplina interesada exclusivamente en unas músicas del pasado que considera estáticas y que se limita a recoger, transcribir y catalogar, sin preocuparse por la comparación y contraste con otras músicas de parecida o diversa índole y sin “la ambición de esclarecer teóricamente estos datos, ni de interpretarlos como procesos culturales significativos en la vida de las comunidades en cuestión”. Para convertirse en la disciplina crítica que debería ser y que le permitiría estar a una altura suficiente como para entablar el diálogo con la Etnomusicología, necesitaría asumir las seis «refutaciones» que propone Néstor García Canclini (citadas en PELINSKI, 2000, págs. 19-20):

---

<sup>45</sup> Ver (PELINSKI, Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical, 2000)

1. “El desarrollo moderno no suprime las culturas populares”
2. “Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular”
3. “Lo popular no se concentra en los objetos”
4. “Lo popular no es monopolio de los sectores”
5. “Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones”
6. “La preservación pura de las tradiciones musicales no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su sustitución” (GARCÍA CANCLINI, 1992, págs. 200-224)

En esta nueva tesitura, los estudios de folclore se encontrarían de lleno insertos en las nuevas perspectivas de la Etnomusicología y podrían beneficiarse de las ventajas de esta, principalmente de su solvencia al enfrentarse a las realidades musicales globalizadas actuales con desconfianza hacia los paradigmas autoritarios. A su vez, la Etnomusicología debería aprender de los folkloristas “su pasión por la descripción detallada de los fenómenos locales, su manera de aproximarse a la cultura de una comunidad por la práctica y la experiencia directas y su disposición a prestar servicio a la comunidad...”. Asumimos sin reservas la invitación de Pelinski a “etnomusicólogos y folkloristas a superar sus oposiciones para encontrarse, a un nivel superior de comprensión, en un paradigma complementario y complejo, desde el cual podrían contemplarse las cosas desde la posición del Otro” (PELINSKI, 2000, pág. 162). Ello requerirá a nuestro juicio la conjugación de las tareas habituales de los folkloristas con las técnicas de análisis más apropiadas y con nuevos modos de reflexión acerca del hecho musical objeto de análisis. Esa ha sido nuestra intención en la realización de este trabajo.

## Capítulo 2: LOS ESTUDIOS DEL ROMANCERO

### 2.1. Definiciones, clasificaciones y breve historia del romancero

Es ya un tópico considerar el romancero como una manifestación excepcional de la literatura española. Virtudes Atero describe su originalidad muy certeramente:

El romancero tradicional, el conjunto de baladas más rico del mundo occidental, es una literatura sorprendentemente viva, capaz de sobrevivir desde la Edad Media hasta hoy, para convertirse en una de las expresiones poéticas más genuinas de una amplia comunidad unida por la lengua, la hispánica. Y han sido gentes iletradas, las más alejadas de la literatura escrita, las que han hecho posible este milagro (ATERO BURGOS, “Panorama general del Romancero panhispánico”, 1996, pág. 13)

Lo excepcional no es el género ni la antigüedad: otras tradiciones europeas tienen en su acervo literario ciclos de baladas con narraciones similares en el tono y en el contenido a nuestros romances<sup>46</sup>. Lo singular del romancero es su dilatada supervivencia, su arraigada popularidad, su tupida variedad, su extraordinaria omnipresencia y una penetración que trasciende fronteras históricas y geográficas, que rompe barreras sociales y que, incluso, rebasa las lindes que establecen las lenguas. Así, el repertorio del romancero y la práctica de cantar romances se remonta hasta la Edad Media – no sabemos bien hasta cuándo<sup>47</sup> - y ha llegado hasta los albores del siglo XXI. Así, también, el romancero ha viajado allí donde la lengua lo ha llevado. Gracias a la expansión por América del castellano y a la dispersión de los sefarditas, el romancero ha sido documentado en decenas de países de cuatro continentes. En cuanto a la lengua, el vínculo con el castellano queda testimoniado por el hecho de que *romance* fue el nombre que recibió esta lengua en sus orígenes, cuando comenzó a distanciarse del latín vulgar en el que se entendían los habitantes de la península. Sin embargo, en su proceso de popularización y expansión el romancero ha traspasado las fronteras naturales de las lenguas y tanto el gallego como el portugués y el catalán han participado del fenómeno. A lo largo de su historia, el romancero ha circulado ignorando también las barreras que separan las clases sociales. Nobles y vasallos, hidalgos y plebeyos, todos los estamentos sociales de la España antigua y moderna han gustado en distintas etapas de los

---

<sup>46</sup> Como las *viser* escandinavas, los *Volkslieder* alemanes o las *ballads* escocesas

<sup>47</sup> Vid. (MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia. Vol.II*, 1968, pág. 3 y ss.)

romances. Entre las capas más altas el prestigio ha sido variable, pero en las clases populares se ha mantenido siempre viva la afición en la tradición oral que lo ha traído hasta nuestros días. Por estas razones, el romancero lo conocemos actualmente por dos vías: la de la tradición literaria escrita y la vía de la transmisión oral. Entre ambas tradiciones hay numerosas coincidencias aunque la segunda, más viva, no ha cesado de incorporar nuevos temas y romances. Pese a estas diferencias entre los conocidos como romancero antiguo y moderno, Menéndez Pidal abogó por la unificación del estudio de las dos tradiciones escrita y oral que vivían disociadas (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 442) y, siguiendo su recomendación, podemos considerarlo como un corpus único en el que, sin embargo pueden señalarse claras divisiones y subdivisiones<sup>48</sup>. Así se distinguen, según el momento histórico en que se va creando, un romancero *viejo* –hasta mediados del s. XV–, otro *nuevo* –hasta finales del XVIII– y un tercero *moderno*, también conocido como “*de ciego*” o “*de cordel*”, por ser los ciegos con sus pliegos de cordel quienes en esta última etapa han sido los responsables de su difusión. También cabe una clasificación que atienda al proceso evolutivo que han seguido, distinguiéndose entre los *tradicionales*, los *vulgares* –que vendrían a coincidir con los romances de ciego– y los *vulgares tradicionalizados* –vulgares por su origen tardío, tradicionalizados, por su temática y por el proceso de transmisión–. Otro criterio de clasificación que se emplea es el que se refiere a las escuelas poéticas o estilos y así se distinguen romances *juglarescos*, *artificiosos* (o *trovadorescos*), *eruditos* y *artísticos*. En realidad, esta última clasificación tiene que ver solo con el texto y se aplica sobre todo los romanceros viejo y nuevo.

Hasta prácticamente nuestros días han llegado estos romances viajando en la memoria del pueblo y no hace mucho seguían cantándose en las ocasiones que les son propias: veladas invernales de vecinos, los seranos extremeños y filandones de Asturias y León, acompañándose en las tareas del campo o de la casa, en los caminos de ida y regreso del trabajo o como acompañamiento a los bailes y juegos de los niños.

Detengámonos un poco más en los distintos episodios de esta historia del romancero. La primera noticia documentada textualmente que tenemos de un romance es del año 1421. Jaume d’Olesa, estudiante mallorquín, copia el romance *Gentil dona, gentil dona* (el conocido hoy día como *La dama y el pastor*). Pero sin duda este primer testimonio, como tantos otros, debió nacer en las últimas centurias de la Edad Media

---

<sup>48</sup> Cfr. (DÍAZ VIANA, *El romancero*, 1990, pág. 42 y ss.)

(DÍAZ VIANA L.,1990, pág. 34). Los más remotos parecen haber servido para la divulgación de hechos tanto cotidianos como excepcionales en unos tiempos en que la comunicación a distancia no era nada fácil. Pero también se escribieron romances donde los sentimientos y las pasiones son protagonistas. La popularidad del género va creciendo y el Siglo de Oro lo es también para él. Se cantan en las calles, se copian, se editan y los más famosos autores los escriben (ATERO BURGOS, 1996, pág. 16). Ya no es despreciado por la clase culta como lo fuera anteriormente<sup>49</sup>. Es el momento en que se editan las colecciones más famosas: el *Cancionero de romances* (Amberes, 1549), el *Romancero general* (Madrid, 1600) y *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621 y 1629). También es el momento en que se produce la transición del romancero viejo al nuevo<sup>50</sup>. La presencia e importancia de los romances en la conformación de la lengua y el pensamiento de la época la resume Lope de Vega al comienzo del segundo acto de su *Santiago el Verde* cuando dice:

“de esos antiguos romances  
con que nos criamos todos”<sup>51</sup>

Desde finales del siglo XVII el interés de las clases cultas se debilita paulatinamente. Los temas romancísticos tradicionales dejan de ser atractivos y algunos autores incluso sellan este divorcio elaborando versiones burlescas de romances clásicos. “Así es como a finales del Setecientos, el romancero, extrañado en la literatura, busca refugio en la memoria popular” (ATERO BURGOS, 1996, pág. 17). Y en este retiro continuará cultivándose, difundiéndose y creciendo. Confinados en la memoria popular, que no entiende de los matices y distinguos de los eruditos, se van mezclando sin criterio toda clase de romances del repertorio antiguo con las nuevas incorporaciones. Estas últimas manifiestan una marcada tendencia hacia lo vulgar y, frente a los temas más o menos heroicos del repertorio antiguo, predominan ahora temas satírico-burlescos y religiosos muy del gusto de las clases populares. Porque en la selección y transmisión del repertorio popular no hay más ley que la libre afición de las

---

<sup>49</sup> No podemos resistir la tentación, reprendida por Menéndez Pidal (MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios sobre el Romancero*, 1973, pág. 49), de reproducir la célebre cita del *Prohemio* del marqués de Santillana que al referirse a los poetas considera que “ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran.”

<sup>50</sup> Precisamente las denominaciones de “nuevo” y “viejo” proceden de que eran estos los calificativos que se empleaban para las colecciones de romances, sobre todo desde las dos últimas décadas del s. XVI cuando se afianza el gusto por los nuevos romances que los autores de talla se dedican a componer.

<sup>51</sup> Esta referencia se la debemos a Joaquín Díaz



gentes que lo cultivan. De manera que si son tantos los romances antiguos que se han conservado en la memoria popular es porque son del agrado de sus depositarios.

A finales del siglo XVIII este gusto se decanta hacia los romances de guapos, bandoleros y ajusticiados que se popularizan hasta el punto de ser empleados en las escuelas para el inicio de la lectura. Lógicamente, esta costumbre resulta abominable al espíritu ilustrado y se llega en 1767 a la prohibición gubernativa (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 249). Entre la clase culta, el romance ha perdido todo su prestigio y se considera algo nocivo y execrable porque, como dice Hermosilla en su *Arte de hablar* de 1826, “aunque venga a escribirle el mismo Apolo no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo ni el aire ni el sonsonete de jácara” y porque “habiéndose cantado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos y ahorcados, este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, y no hay ya medio de ennoblecerle” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 250)

Cuando en el siglo XIX el Romanticismo descubre la veta cultural de los pueblos y queda hipnotizado por ella, toma conciencia de que algunos de los romances que canta el pueblo son aquellos que fueron impresos en los Siglos de Oro. Comienza el interés académico por el fenómeno del romancero y se editan algunas nuevas recopilaciones, estas ya con un sentido más erudito que artístico. A partir de entonces este interés, con altibajos, no ha decaído. Pero será a raíz del impulso dado por Ramón Menéndez Pidal cuando los estudios del romancero alcancen la profundidad y proliferación que hoy conocemos y que comentamos más adelante.

En paralelo a este redescubrimiento académico, se da una revalorización del romance por parte de autores literarios y así vemos como textos de Zorrilla, Antonio Machado y, sobre todo, García Lorca recuperan el gusto por la composición de romances con los brillantes resultados de todos conocidos.

Mientras todo esto sucede en el terreno escrito, la tradición oral no ha cesado hasta prácticamente nuestros días de cantar romances; conservando y transmitiendo los anteriores e incorporando nuevas realizaciones. En esta última etapa el gusto se ha ido decantando en una dirección que los filólogos califican de vulgar. La temática se centra en el relato de sucesos truculentos, chanzas jocosas, amores patéticos o reencuentros rocambolescos. La expresión del verso ha perdido en buena medida el sabor tradicional que conservaban los romances de siglos anteriores. También la música, como veremos, se acomoda a los gustos modernos y las melodías se alejan de la severidad medieval

antigua de los romances tradicionales. Pero, como decimos, junto a este repertorio de nuevo cuño que incorpora nuevas creaciones hasta bien entrado el siglo XX, se conservan, en igualdad de trato por parte de los intérpretes, restos importantes del antiguo. Y este es el panorama que nos hemos encontrado anclado en la memoria de personas de edad en nuestra provincia de Córdoba en la frontera de los siglos XX y XXI y al que estamos dedicando este trabajo.

## 2.2. ¿Qué es un romance?

Para algunos autores resulta problemático atinar con una definición cabal de romance (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 9). Sin embargo, es fácil describirlo. Lo hizo con sencillez y acierto Menéndez Pidal en distintas ocasiones. En su *Flor nueva de romances viejos*, por ejemplo, los describe como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (MENÉNDEZ PIDAL, 1976). Un romance es eso, y lo ha sido siempre, invariablemente, a lo largo de los siglos. Bien es verdad que en su evolución han cambiado los centros de interés temáticos, como ha cambiado el lenguaje empleado y el estilo de la música, pero ha permanecido fiel a unos rasgos muy marcados que lo caracterizan inconfundiblemente. Como vemos, don Ramón deja bien claro que un romance es un canto y, en la medida de sus posibilidades, puso todo su empeño en que las melodías fuesen recogidas junto con los textos. Pues considera imprescindible la presencia de la música. Al hablar de la vida actual del romancero nos dice:

“El romance, poesía cantada, vive unido a la música; esa unión es esencial, tanto, que muchas personas del pueblo no se avienen a recitar un romance sino cantándolo; lo aprendieron oyéndolo cantar y no aciertan a repetirlo sino cantando” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 366).

Aunque, en honor a la verdad, para él la supremacía es del texto. Por eso no se aviene a la opinión de Fernán Caballero, quien considera el romancero «una tradición de melodía» principalmente y a quien corrige señalando que se trata de «una tradición de poesía».

En realidad, a esta cuestión de la supremacía del texto o la melodía no debiéramos darle mayor importancia –pues se trataría de un asunto meramente

académico— si no fuera porque en abono del carácter secundario de la parte musical se insiste en la falta de vínculo entre ambos. Es decir, que las melodías no están asociadas a tal o cual romance, sino que sirven indistintamente para uno u otro. En el punto 2.2.4. trataremos esta cuestión con detenimiento.

### **2.3. El estudio del romancero: Ramón Menéndez Pidal**

Como hemos visto, después de la época dorada del romancero que coincide prácticamente con los Siglos de Oro, el interés por el género decae en los ambientes cultos volviendo a ser despreciado como una práctica poco valiosa de gente de baja condición. Es en el siglo XIX, cuando se redescubren estos cantos<sup>52</sup>. El interés romántico en los mismos se debe a que son considerados expresión del alma del pueblo (*Volkgeist*), al que se considera su autor. Son autores románticos como Grimm, Goethe o Heine quienes se interesan en primer lugar por el fenómeno, aunque inspirados por estos autores extranjeros, pronto el erudito español Agustín Durán iniciará la búsqueda, compilación y estudio de romances antiguos que culminará en los dos volúmenes de su *Romancero General* [1849 y 1851], recopilación que aún se reedita. En Portugal es Almeida Garret quien se interesará por el romancero. Otra colección clásica aparece en Berlín en 1956: se trata de la *Primavera y flor de romances* de F. J. Wolf y C. Hofmann. Dos aportaciones cruciales vienen a continuación y se las debemos a Manuel Milá y Fontanals, quien, frente a la hipótesis romántica, postula ya la existencia del autor individual, y su discípulo Marcelino Menéndez y Pelayo quien al reeditar la *Primavera* de Wolf y Hofmann le añade un volumen con romances de tradición oral.

Pero será Ramón Menéndez Pidal quien con su compañera María Goyri comenzarán la exploración exhaustiva del romancero de tradición oral. Su aventura comienza cuando, de viaje de novios y recorriendo los topónimos del Cid, escuchan en el Burgo de Osma a una lavandera cantando *La muerte del príncipe don Juan*, romance de la época de los Reyes Católicos. A partir de ahí, arranca una labor colosal que los llevó a viajar por todo el mundo a la busca de las huellas del romancero y que se extendió a través de numerosos corresponsales entre los que destaca Manuel Manrique

---

<sup>52</sup> Vid. DÍAZ-MAS, 1994, págs. 34-41

de Lara<sup>53</sup> y la labor posterior de los investigadores de la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal creada en 1954. El resultado de tamaña empresa es la monumental colección de textos con que cuenta el Archivo Menéndez Pidal de Madrid y la publicación progresiva del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* para darlos a conocer, así como el establecimiento de un catálogo numerado de romances que ha servido patrón normalizador en los estudios del romancero (CATALÁN, 1982-1984). El principal continuador de la obra pidaliana ha sido su nieto Diego Catalán, pero han sido muchos los investigadores y colaboradores que han hecho su aportación a la magna obra de recuperación y edición científica del romancero comenzada por Menéndez Pidal. En Andalucía, región que siempre ha quedado atrás en estas investigaciones, son Virtudes Atero y Pedro Piñero junto con la Fundación Machado quienes han encabezado los trabajos de recogida y estudio del romancero. Hasta la fecha se han publicado los volúmenes correspondientes a las provincias de Cádiz(1996)<sup>54</sup>, Huelva (2004)<sup>55</sup> y Sevilla (2013)<sup>56</sup>. En el prólogo de su *Romancero andaluz de tradición oral*, los propios Atero y Piñero hacen una reivindicación de la importancia de Andalucía para el Romancero, tanto por la importancia de los temas históricos desarrollados en esta región, como por la presencia importante de los romances en la tradición oral (PIÑERO & ATERO, 1986). Reivindican en este mismo lugar la pertinencia de un Romancero Andaluz de tradición oral con características propias y cuyos rasgos podríamos resumir en cinco puntos:

- Desde el punto de vista temático es el mismo romancero que se canta en toda la península.
- Salvo excepciones, no se han conservado temas históricos o épicos antiguos. La excepción más señalada son los restos de romances históricos que algunos gitanos de El Puerto de Santa María y otras localidades han conservado en su tradición y que han sido recuperados por Luis Suárez Ávila<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Junto con Martínez Torner, los dos únicos colaboradores que recogen los romances anotando también la melodía con que se cantan.

<sup>54</sup> ATERO BURGOS, *Romancero de la provincia de Cádiz*, 1996

<sup>55</sup> PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004

<sup>56</sup> PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013

<sup>57</sup> SUÁREZ ÁVILA, 1971

- Predominan por el contrario los temas religiosos, sobre todo de asunto navideño.
- Hay una marcada tendencia en el romancero andaluz a la simplificación. Las historias se comprimen acallando las circunstancias irrelevantes. Resultan así versiones más cortas y más modernas que las del resto de España. Este proceso de reducción se muestra en su último estadio en el romancero infantil, muy abundante en Andalucía.
- Otro rasgo diferencial andaluz es la riqueza melódica, la abundancia de temas melódicos y el primor con que se canta.

Dos cuestiones más nos interesa resaltar aquí: la cuestión de la autoría y la de la diferencia entre popular y tradicional. Ambas fueron tratadas con detenimiento y acierto por Menéndez Pidal y aquí solo reproducimos sus ideas<sup>58</sup>.

Los romances son obras anónimas. Solo excepcionalmente nos encontramos con un nombre y en muchos casos es dudoso que se trate de un verdadero autor y no un arreglista o versionador. Incluso los poetas que han practicado la costumbre de difundir como anónimas sus composiciones romancísticas, a veces con orgullo por inocular un romance en la vena popular, a veces, según las épocas, algo avergonzados de prestarse a tan bajos menesteres. Frente a los autores románticos que insisten en la anonimidad que corresponde a las creaciones colectivas del alma popular, Menéndez Pidal matiza señalando que no puede hablarse del pueblo como autor. Que un romance sea anónimo no implica que no haya sido concebido originariamente por un autor individual. O dos, uno del texto y otro de la música. Pero lo interesante no es este origen ignoto, sino el proceso que vendrá a continuación. Pues la transmisión de un romance es fundamentalmente oral y esto supone una continua recreación del mismo. Tanto en el texto como en la melodía se van a producir modificaciones que darán origen a numerosas variantes. Cuando el proceso se multiplica, es imposible reconstruir a través de las variantes la versión arquetípica, por lo que, faltando esta, tampoco es fácil establecer primacías y prioridades de unas frente a otras. De ahí la frase tan repetida de Menéndez Pidal de que *el romancero vive en variantes*. En cuanto al autor, ya no puede considerarse exclusivamente como tal a aquel desconocido que creó el romance, pues las aportaciones posteriores pueden ser tan considerables e importantes como para casi

---

<sup>58</sup> Vid. DÍAZ-MAS, 1994, págs. 14-17

sepultar la primera huella. Por eso habla Menéndez Pidal del *autor-legión*. No en el sentido una creación colectiva, sino en el de una recreación continuada tal y como hemos visto.

Otro de los conceptos fundamentales manejados en los estudios sobre el romancero es la distinción entre tradicional y popular. Según Menéndez Pidal, la vida de un romance (o una canción de cualquier otro tipo) presenta dos momentos diferentes. Primeramente el canto alcanza una sólida implantación porque se hace *popular*, se pone de moda y está muy presente. Posteriormente, pudiera ser que esa popularidad finalizara, que se pasara de moda y se perdería entonces en el olvido. Pero pudiera ocurrir que continuara presente en la memoria colectiva pasando a ser considerado como patrimonio común. Entonces se ha convertido en *tradicional*. Los mismos intérpretes son conscientes de esta diferencia y distinguen en términos de antigüedad aquellas canciones novedosas de aquellas que se consideran propias, heredadas de padres y abuelos y constitutivas de la tradición<sup>59</sup>.

Antonio Sánchez Romeralo, sin discutir la diferencia entre popular y tradicional se pregunta si no se trataría más bien de una cuestión de estilo antes que de tiempo, si no podría ser que un canto naciese ya tradicional puesto que los rasgos de estilo pueden fácilmente convertirse en bienes mostrencos al alcance de todos (SÁNCHEZ ROMERALO, 1971).

Otras muchas cuestiones interesantes ha deparado el interés y atención que los filólogos han prestado al fenómeno del romancero. Hemos detallado las más relevantes para nuestra investigación. A continuación pasamos a ver cómo se ha tratado el fenómeno desde la perspectiva musical.

## **2.4. Los estudios musicales. Un claro desequilibrio**

En el contexto de los estudios filológicos de literatura española, el romancero, a medida que se va descubriendo y estudiando, viene ocupando un papel cada vez más importante. Pese a todo, aún puede afirmarse que “[s]on muchos los críticos que desprecian al Romancero por considerarlo solamente una manifestación folklórica más,

---

<sup>59</sup> Estos conceptos de la teoría pidaliana son denominados por Luis Díaz Viana como *planteamientos neotradicionalistas* y critica su aplicación en las prácticas del Seminario. Vid. DÍAZ VIANA, 1990, págs. 72-77

la expresión vulgar de un pueblo al que no miran como creador; por verlo en definitiva, como infraliteratura.” (ATERO BURGOS, 1996, pág. 13).

La atención que los musicólogos le han prestado a los romances ha sido, en general, muy poca; mucho menor que la que le brindan los filólogos. Y ello por varias razones, la primera de las cuales no dista mucho de la que acabamos de escuchar: También los musicólogos han visto en los romances una “manifestación folklórica más”, una especie de “inframúsica”. Otra razón muy importante es el hecho, numerosas veces denunciado, de que cuando se ha emprendido la recuperación del romancero oral se le ha prestado mucha más atención a los textos que a las melodías con que estos se cantaban. Ello se ha debido a que han sido filólogos quienes han realizado esta tarea y casi nunca se han hecho acompañar por un músico que alcanzara a transcribir las melodías. Y aún hay una tercera razón. Pese a la opinión de Menéndez Pidal acerca de la importancia de la música de los romances a la que nos hemos referido más arriba, los filólogos la han considerado como un mero soporte del texto, que sería el verdadero protagonista. Como resultado nos encontramos que son mayoría los romanceros y cancioneros que recogen romances de la tradición oral pero limitándose exclusivamente al texto sin incluir la melodía. A lo sumo figuran como ilustración unas pocas transcripciones, generalmente en un apéndice final, que vienen a dar la apariencia de que se ha atendido también el aspecto musical. Este, por ejemplo, es el criterio seguido por la Fundación Machado en los tres volúmenes del romancero andaluz que ha publicado. En el de Cádiz (1996) no se incluye transcripción alguna. En el de Huelva (2004) figura un apéndice con 26 transcripciones musicales a cargo de Esther Infante Monsalvete. Finalmente, el de Sevilla (2013) incorpora, también como apéndice, un interesante estudio musicológico realizado por Joaquín Mora Roche que incluye 45 transcripciones.

Es cierto que cuando se ha estudiado la música de los romances, también se ha desatendido en ocasiones el texto al considerarse que no aporta nada al análisis de la melodía, pero esto ha ocurrido en muchas menos ocasiones. Normalmente, los repertorios que recogen romances con su melodía suelen incluir el texto completo.

Miguel Manzano se extiende en esta queja una vez que ha hecho un recorrido por los Romanceros y Cancioneros que incluyen romances con la melodía transcrita. Se trata de un estudio detenido y pormenorizado de cada uno de los repertorios de romances más destacados. A los 26 reflejados y analizados en las págs. 20 y ss. del

volumen II de su *Cancionero leonés* añade 16 nuevas referencias en las págs. 15 y ss. del *Cancionero popular de Burgos*. Hemos accedido a la práctica totalidad de estos Romanceros y Cancioneros y no podemos sino manifestar nuestro acuerdo con los juicios y críticas que Manzano formula sobre ellos salvo, quizás, cuando se vuelven lacerantes y despiadados contra algún trabajo<sup>60</sup>. Hojeando estos documentos nos podemos hacer una idea general del trabajo de numerosos autores que han sabido extraer la sabiduría musical contenida en la memoria colectiva de las gentes. Así desde los primeros trabajos, los de Federico Olmeda en Burgos, Dámaso Ledesma en Salamanca, Eduardo Martínez Torner en Asturias y Galicia o Felipe Pedrell, los posteriores de García Matos en Madrid y Cáceres, Agapito Marazuela en Segovia, Bonifacio Gil en Extremadura y La Rioja o Kurt Schindler, por toda la Península; o los más recientes de Maximiano Trapero/Lothar Siemens en las Islas Canarias, Salvador Seguí en Valencia, Joaquín Díaz/Luis Díaz en Valladolid, Dorothé Schubarth en Galicia, Susana Weich en Marruecos y Oriente o el propio Manzano en Zamora, León y Burgos, podemos apreciar una esforzada labor de investigadores aislados que han recogido mediante transcripciones las melodías del repertorio popular de tradición oral en el que están incluidos los ya miles de romances plasmados en estas colecciones

Un examen de estos listados de Manzano completado con el del catálogo de Emilio Rey de los libros de música tradicional en España (REY GARCÍA, 2001), nos lleva una importante conclusión para nuestro trabajo. No solo para los filólogos que se han ocupado del romancero ha sido Andalucía la gran olvidada. También en el terreno musical es la región en la que peor se ha abordado esta tradición. Se deberá en parte a que no hayan surgido autores interesados, pero la causa principal estriba en la opinión extendidísima de que el romancero era un fenómeno principalmente castellano y, por consiguiente, en Andalucía aparecería más débilmente. Es una opinión que los volúmenes publicados por la Fundación Machado, así como este trabajo, desautorizan completamente. Creemos que si se ha podido pensar así es porque la visibilidad de la música popular en Andalucía se ha visto eclipsada por la presencia rutilante del flamenco. Dicho llanamente, desde fuera de Andalucía se ha percibido que aquí no había más tradición musical que el flamenco; conclusión tan desenfocada como la que, desde el extranjero, identifica el flamenco con España. Como decimos, estamos en condiciones de mostrar que la tradición musical andaluza es tan rica y tupida como

---

<sup>60</sup> Como por ejemplo ocurre con el romancero de Albacete de Agustín Tomás



pueda serlo en Castilla o cualquier otra región española, pese a que el flamenco, hijo aventajado de esa misma tradición, haya podido ensombrecerla. Son por lo tanto muy escasos los documentos que se han recogido en nuestra región y prácticamente ninguno en la provincia de Córdoba. Ni siquiera en el Archivo del Instituto Español de Musicología que recoge los frutos de las misiones recolectoras de los años 1944-1960 hay documentos de la provincia de Córdoba, pues los colaboradores que llegaron a Andalucía se ciñeron a las provincias de Sevilla (García Matos y Larrea Palacín), Huelva (García Matos, Bonifacio Gil y Larrea Palacín), Málaga (García Matos), Cádiz (Bonifacio Gil y Larrea Palacín), Granada (Bonifacio Gil) y Jaén (Magdalena Rodríguez Mata).

Podemos concluir que nuestro trabajo es novedoso pues no se había efectuado una recogida del romancero cordobés con anterioridad a esta, comenzada por Alberto Alonso y Antonio Cruz en el siglo pasado y culminada en la primera década de este. Pero más novedosa aún es la atención que en este romancero andaluz le estamos prestando a las melodías pues, como hemos señalado, en los anteriores tan solo se la trataban tangencialmente. Los únicos romances con la música transcrita que hemos encontrado recogidos en la provincia de Córdoba son los pocos que se citan a continuación:

- Los 25 recogidos por Manuel Manrique de Lara en la capital en 1916, la mayoría tomados de una niña de 12 años<sup>61</sup>.
- Las 23 transcripciones que figuran como apéndice de *El romancero de Fernán Núñez* de M<sup>a</sup> Antonia Vázquez León
- Algunos ejemplos aislados que aparecen en cancioneros locales (Priego de Córdoba, Luque, ...) que rara vez muestran la transcripción de la melodía
- Mencionamos finalmente un *Cancionero Popular en la Provincia de Córdoba* elaborado por las instructoras de la Sección Femenina del Movimiento que pese a recoger una amplia colección de canciones

---

<sup>61</sup> Estos importantes romances, interesantes sobre todo por su temprana recogida y por estar anotadas las melodías, hubieran sido de indudable valía para nuestro trabajo. No obstante, pese a las numerosas gestiones realizadas y a la insistencia de nuestra petición, no nos ha sido posible acceder a ellos en el Seminario Menéndez Pidal que es donde se encuentran depositados y dado que no se han publicado nunca. Conocemos cuales son por la publicación del artículo "El romancero tradicional de Andalucía, La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara" (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916) (CID, 1999)

populares y melodías de danza, no incluye ningún romance, salvo una versión de Luque de *Madre, en la puerta hay un niño*.

Se desprende de lo anterior que nunca anteriormente se había abordado el romancero de la provincia de Córdoba con la exhaustividad y método con la que se hace en este nuestro trabajo. Y añadimos que frente a los desequilibrios en los que se suele incurrir y pese a que nuestro interés se ha centrado en las melodías, hemos tratado de respetar los textos de los romances pues compartimos la opinión "... de que la investigación del romancero, igual que la del resto de la tradición oral que incluye texto y música, solo avanzará por un camino seguro cuando se lleve a cabo, al menos en la etapa de estudio, de forma conjunta, con las aportaciones que la filología y la Etnomusicología pueden proporcionar, cada una desde su perspectiva propia." (MANZANO ALONSO, 2003, pág. 22).

## **2.5. Algunos tópicos sobre las melodías de los romances**

Ya hemos apuntado que pesan ciertos prejuicios sobre la música de los romances que podemos resumir en tres puntos:

1. La melodía de un romance es un mero soporte para la entonación del texto, por lo que carecería de valor musical.
2. Como consecuencia de lo anterior, no sería necesario prestarle atención a la melodía, sino que se recogería exclusivamente el texto.
3. Debido a este carácter auxiliar, las melodías pueden intercambiarse de un romance a otro, no existiendo ningún vínculo entre un romance y su melodía propia.

Respecto al primer punto, es evidente nuestro desacuerdo cuando estamos dedicando este extenso trabajo precisamente a las melodías del romancero. El mismo trabajo ha de entenderse como refutación de tal idea. En cuanto al segundo punto, ya ha sido denunciado y comentado en el epígrafe anterior. Será al tercero al que nos referiremos en este apartado.

En realidad, la música de un romance, lejos del carácter accesorio que se le ha asignado, juega un papel muy importante en la configuración del mismo. Así se muestra en los repertorios de melodías de romances que conocemos y que centraremos en dos

momentos específicos de la larga historia del género. Se trata de los recogidos de testimonios orales desde finales del siglo XIX, de una parte y, de otra, los pocos ejemplos de romances que aparecen en los cancioneros y tratados de música del siglo XVI principalmente. Ciertamente, la mayoría de las melodías del romancero –de ambos repertorios- parecen muy cercanas unas a otras, pero dentro de ese “aire” común ofrecen una rica variedad. En general, puede decirse que son intercambiables, es decir, un romance puede cantarse con la melodía de otro; ello se debe a que la métrica del romance octosílabo y su organización en hemistiquios es una constante casi universal<sup>62</sup>. Pero esta facilidad, no ha conducido a un empleo indiferenciado de los temas melódicos. Al contrario, en la mente de cada intérprete, a cada romance le corresponde su melodía propia. Ya en 1577, en el *De música libri septem* de Francisco Salinas encontramos datos a favor de una y otra hipótesis. En efecto, hay varias ocasiones en que afirma de algunas melodías conocidísimas que se emplean con numerosos romances, citando a continuación algunos ejemplos de ellos (lo que viene a decirnos, en realidad, que hay diferenciación). Pero en ocasiones, hace referencia a la melodía de tal o cual “conocido” romance sin necesidad de copiarla, pues la supone tan consabida de todos que no es preciso detallarla. Sin duda esta suposición solo se sustenta si admitimos que a ese texto, a esos versos que cita le corresponde solo tal melodía.

En el otro extremo, en la tradición oral actual, encontramos datos que corroboran la hipótesis de la correspondencia texto-melodía. Es corriente que los informantes se corrijan unos a otros hasta dar con la tonada verdadera de un romance (verdadera en su opinión, evidentemente). O hasta acabar no dando con ella, en cuyo caso nos manifiestan (lo hemos oído en numerosas ocasiones): “se lo voy a cantar de otra manera, pero esta no es su tonada”.

A pesar de estas evidencias, analicemos los dos hechos que se suelen aducir en apoyo de la movilidad:

---

<sup>62</sup> La *Flor nueva de Romances viejos* incluye como un apéndice final una serie de temas melódicos que son presentados con la siguiente leyenda:

“Damos a continuación algunas melodías, recogidas por el señor Torner, que pueden aplicarse a cualquiera de los romances anteriores: la letra que se les pone es solo para indicar el modo de cantarlas...” (MENÉNDEZ PIDAL, 1976, pág. 251)

No puede expresarse con más claridad la hipótesis del intercambio de melodías, contraria a la que aquí defendemos.

1) Varias melodías son empleadas para el mismo romance, a veces decenas de ellas.

2) La misma melodía puede emplearse para varios romances. Este segundo hecho es mucho menos frecuente que el primero.

Ambos hechos pueden explicarse. Cuando un romance se nos ofrece en múltiples melodías es síntoma indudable de su antigüedad. Ocurre lo mismo que con las variantes del texto, tan estudiadas por los lingüistas y que son garantía del carácter tradicional del romance. En realidad, podemos considerar esta proliferación de melodías como un caso particular de la proliferación de variantes<sup>63</sup>. Un caso similar al fenómeno de los tropos medievales. De hecho, es una proliferación abundante en el romancero tradicional, menor en el vulgar y aún menor en el de ciego. El hecho de que un romance se cante con varias melodías no niega el vínculo que cada una de ellas tiene con ese romance. Se da el caso de que en una determinada localidad o comarca es única la melodía que se emplea. Se da también el caso de que en lugares bien distantes aparezca la misma melodía asociada al mismo romance, lo cual debería bastar para justificar que el vínculo es sólido.

El segundo hecho parece, en principio, más refractario a una justificación convincente. En efecto, hay algunas ocasiones en que varios romances distintos comparten la misma melodía. Aun salvando los casos en que el informante reconoce que no está empleando la tonada adecuada, quedarían muchas situaciones en que se da esta circunstancia. Ya hemos indicado que la traslación de una melodía de uno a otro texto es proceso muy fácil. Si examinamos con atención los casos en que esto ocurre descubrimos que entre los romances que comparten melodía suele haber algún vínculo. Se trataría de un fenómeno de contaminación muy similar al que ocurre con los textos. Si, por ejemplo, el romance de Gerineldo suele enlazarse en Andalucía con el de La Condesita y en ocasiones comienza con los versos del El Prisionero *Que por mayo era por mayo...* no tiene nada de particular que la melodía con la que se comienza a cantar se propague por el resto. Resultaría inusitado un cambio de melodía en el transcurso del canto. Se crea así una vinculación nueva de esa melodía con otro romance distinto. Diríase que en la memoria de los intérpretes la melodía está especialmente unida al

---

<sup>63</sup> Es preciso anticipar aquí una aclaración metodológica. A las distintas melodías con que se canta un romance las llamaremos *versiones*, reservando el término *variante* para las pequeñas modificaciones que se producen dentro de un mismo tipo melódico. Véase el apartado 3.5. Versiones y variantes melódicas

texto de algunos versos del romance: al comienzo del mismo, al nombre del protagonista, a un estribillo interno,... Cuando por efecto de una contaminación del texto estos versos viajan a otro romance, la melodía con que se entonan los acompaña y se instala en la interpretación de este nuevo romance.<sup>64</sup> Evidentemente, estos fenómenos, fruto de la libertad y creatividad de los intérpretes, reproducidos una y otra vez a lo largo de siglos dan como resultado una selva bastante compleja de textos y melodías en el romancero, pero, aun en los romances más antiguos, en los que ha proliferado la multiplicación melódica, es posible establecer vínculos entre melodía y texto.

Una razón más apoya la tesis de la correspondencia texto-melodía. Cada romance tiene su carácter: los hay tristes, jocosos, trágicos, infantiles, etc. Pues bien, ese carácter, aunque no es fácil demostrarlo, está en la música tanto como en el texto. Por eso no conviene cualquier melodía a cualquier romance, aunque puedan corresponderle varias si conservan entre ellas un aire parecido. Podemos mostrarlo claramente con dos ejemplos de nuestro repertorio cordobés. Se trata de los romances de *El milagro del trigo* y *La Virgen y el ciego* en cuyos análisis hacemos referencia a esta circunstancia. De ambos hemos recogido varias versiones. No se trata de la misma melodía variada, sino de temas melódicos distintos, pero el carácter es siempre el mismo y hay una numerosos rasgos comunes entre todos ellos que los convierten en algo así como un grupo familiar de melodías aptas para ese romance. Y cuando, como hemos relatado, una informante reconoce que está cantando un romance con una tonada distinta a la que le es propia, no escoge una cualquiera, sino una cercana y que se acomoda bien en su carácter al texto del romance.

Pese a que en la bibliografía sobre el romancero de carácter filológico se repiten incesantemente las afirmaciones acerca de la poca relevancia de la melodía en los romances, defendemos aquí, dados los hechos y evidencias que acabamos de aportar, la tesis contraria: cuando la tradición oral nos ha transmitido un romance cantado, la melodía con la que se canta es generalmente consustancial al mismo; no se trata de un mero soporte del texto. Nuestra experiencia nos lo dice así, y no lo podríamos entender

---

<sup>64</sup> En nuestro estudio del romancero de la provincia de Córdoba hemos sumado doce variantes del romance de Gerineldo que se ajustan a siete tipos melódicos diferentes. Una de estas melodías es la del romance de El Prisionero y aparece exclusivamente en tres de las versiones, las recogidas en las localidades de Montemayor, Fernán Núñez y Puente Genil (tres localidades de la Campiña muy cercanas entre sí). Precisamente son estas tres las únicas versiones que comienzan con los versos de El Prisionero para continuar con el romance de Gerineldo

de otra manera, cuando hemos escuchado a una única informante cantar más de cincuenta romances sin repetir una sola melodía.

### **3.1. El trabajo de campo**

De los pocos elementos que permanecen constantes en todas las metodologías de investigación etnomusicológica es quizás el más importante la distinción de dos fases bien diferenciadas: la primera sería el trabajo de campo y la segunda, el estudio posterior de los materiales recogidos en la primera. Pero ya la importancia relativa que se asigne a cada una de ellas va a variar de una a otra orientación metodológica, como hemos comentado anteriormente. En nuestro caso, el trabajo de campo tiene una gran importancia y se ha procurado realizarlo con las mejores garantías metodológicas. Aunque en la exposición de la investigación son los materiales recogidos, grabados, transcritos, analizados y comentados los que destacan, tales materiales proceden de innumerables horas de diálogo y conversación con las y los informantes que han sido la fuente de toda la investigación. A la descripción y particularidades de esta fase previa dedicamos el presente capítulo. Es conveniente precisar que aunque lo calificamos de previo, en realidad trabajo de campo y estudio analítico se han realizado en paralelo, pues lo aprendido de los documentos ya recogidos y estudiados nos servía de orientación en las encuestas posteriores. Esta orientación se producía en dos sentidos fundamentalmente: qué nos interesaba y cómo encontrarlo. En primer lugar, a medida que las encuestas avanzaban se iban dibujando centros de interés, por lo que el estudio previo nos permitía apuntar e insistir en aquellos romances que se insinuaban como los más fecundos. E igualmente aprendíamos a suscitar eficazmente en la memoria de las informantes los temas romancísticos. Aprendimos, como anteriores encuestadores “el gran secreto... preguntar no por romances en general, sino por versos determinados de tal o cual romance, que provocaban el recuerdo del interlocutor” (CID, 1999, pág. 33), comprobando sus excelentes resultados.

#### ***3.1.1. Las informantes. Las escuelas de adultos***

En relación con los informantes, lo primero que queremos señalar es el hecho de que una abrumadora mayoría de los mismos han sido mujeres. De los 209 informantes que hemos contabilizado, tan solo nueve han sido hombres, lo que representa un 3,3%.

Si contabilizáramos los romances que han aportado o en los que han intervenido estos informantes masculinos, este porcentaje se reduciría más aún, pues salvo el caso de un informante de Carcabuey, el resto han intervenido solo testimonialmente en algún romance. Por esta razón es por lo que a lo largo de este trabajo emplearemos habitualmente el genérico ‘las informantes’ en lugar del ortodoxo ‘los informantes’. Somos conscientes de que transgredimos así la norma académica de la lengua. Lo hacemos a propósito como recurso para visibilizar la importancia de las mujeres en la transmisión de esta tradición oral. Es lógico que nos preguntemos las razones de esta descompensación entre hombres y mujeres y hay dos que se nos aparecen enseguida. En primer lugar está el hecho de que el acceso a la alfabetización en las generaciones que nacen en torno a la Guerra Civil española fue mayor en hombres que en mujeres. La falta de alfabetización en estas mujeres ha facilitado, como vamos a ver enseguida, la retención en la memoria de un repertorio que no tenían otro modo de conservar. Pero no es esta la única razón. Por diversas razones, han sido las mujeres las que han cultivado la práctica de cantar romances en distintos contextos: cuando realizan las tareas del hogar, en reuniones familiares o de vecinos, con las labores del campo, etcétera. Los hombres, en cambio se fueron aficionando al flamenco en aquella Andalucía de la posguerra. Esto los alejó del repertorio de tradición oral que, si alguna vez lo aprendieron, ahora no ya no les interesaba.

Los primeros encuestadores que se dedicaron a buscar romances entre las gentes del pueblo descubrieron que no era buen método preguntarle al alcalde o al cura de una localidad acerca de quiénes serían las personas que conocerían mejor el repertorio de canciones de la misma. Generalmente arrojaba pocos resultados. El método que se recomendaba era mezclarse con la gente del pueblo, charlar con ellos, crear un clima de confianza y solo entonces preguntar, por ejemplo: ¿cómo era aquello que decía: “Gerineldo, Gerineldo,...”, “Carmela se paseaba” o “Ya viene Don Pedro de la guerra herido”? Este es el camino que hemos seguido, pero en el momento actual ha sido preciso introducir una novedad. Puesto que las informantes a las que pretendíamos acceder son principalmente señoras de avanzada edad, no es fácil encontrarse con ellas deambulando por las calles de los pueblos. Además, en nuestro caso andaluz, las localidades son de mayor dimensión que las castellanas. No resultaba sencillo acceder a aquellas informantes que conocían el repertorio que nos interesaba. Sin embargo, encontramos un camino de acceso fácil y que resultó muy fructífero: las escuelas de



adultos. En la mayoría de las localidades (incluso en las aldeas) existen estas escuelas que, con instalaciones que suele ceder el ayuntamiento y con profesorado nombrado por la Junta de Andalucía, atienden a la formación de personas adultas. El alumnado que asiste a estas escuelas es en su mayoría femenino: por lo general, mujeres de más de sesenta años que no tuvieron en su momento la posibilidad de asistir a la escuela y que aprenden lectura, escritura, rudimentos de aritmética y cuantos conocimientos considera la maestra o el maestro que son pertinentes y de su interés. A través de estas escuelas de adultos hemos tenido fácil acceso a aquellas informantes que mejor conservaban en su memoria el repertorio de canciones que aprendieron en su infancia y juventud. Y no es difícil deducir la razón: quienes no recurren al auxilio de la lectura y la escritura suelen mantener viva una riquísima memoria. No nos debe de extrañar que la primera y, quizás, la mejor exposición de esta aparente paradoja se encuentre en los escritos de uno de los padres de Occidente. En su *Fedro*, Platón ya repara en que *es olvido lo que [las letras] producirán en las almas de quienes las aprendan* (LLEDÓ ÍÑIGO, 1992, pág. 19). Emilio Lledó lo ha expresado con bellas palabras: *Memoria y olvido nacieron juntos en la cultura griega (Ib., pág. 11)*.

Este ha sido el medio por el que hemos accedido a las privilegiadas memorias de nuestras informantes, verdaderos archivos de la literatura y la música de tradición oral que se ha venido cantando y recitando en Andalucía y, en concreto, en nuestra provincia desde tiempos inmemoriales.

Se nos permitirá desviarnos por un momento de la senda de objetividad científica que procuramos mantener en este nuestro estudio para manifestar nuestra admiración y nuestro respeto hacia las informantes. Este trabajo nos ha permitido conocer a decenas de mujeres, en su mayoría madres y abuelas, muchas de ellas ya viudas que han pasado en su vida un sinfín de privaciones y penalidades, que han trabajado sin descanso prácticamente todos los días de su vida dedicando lo mejor de sus horas a las duras tareas del campo y las no menos ingratas de la casa. Y todo ello en una España empobrecida, y deprimida tras la Guerra Civil en la que la mujer, por el hecho de serlo, ya estaba condenada a un papel inferior y embrutecedor. Amén de las consecuencias que esa posición de inferioridad entrañaba en la intimidad de la vida familiar. A sus sesenta, setenta u ochenta años aún asisten animosamente todas las tardes a una escuela que las inicia en las letras y la cultura. Acuden un poco por entretenimiento, pero sobre todo movidas por un irreductible interés de mejora personal

e incluso, como nos han dicho en varias ocasiones, para ponerse al día en las nuevas tecnologías y así poder relacionarse mejor con sus nietos. Y cuando nos hemos acercado a ellas solicitándoles su colaboración, siempre se nos han brindado con una generosidad que queremos una vez más agradecer. En su escuela habitual eran ellas las que ese día nos impartían una imponente lección magistral. Que no era solo una lección de tradición oral. Se trataba sobre todo de la lección de su vida: haber sabido enfrentarse con gallardía y bravura a un entorno en todo adverso manteniendo la entereza y habiendo sabido llegar a un buen final. En su trayecto vital, las canciones y romances que nosotros les solicitamos las han acompañado sirviéndoles como esparcimiento y también como fuente de conocimiento. Y por eso las guardan con afecto en su memoria. Finalicemos este excursus señalando que en la actualidad, estas mujeres disfrutan de una posición, si no acomodada, al menos cómoda que les permite vivir sus últimos años alejadas de las penalidades de otras edades. Bien ganado lo tienen.

### ***3.1.2. Distribución temporal y geográfica de las encuestas.***

El trabajo de campo de este estudio, la grabación de romances y canciones populares se ha llevado a cabo a lo largo de más de 30 años, aunque en varias fases. La primera se remonta a las primeras grabaciones que realizaron los profesores Alberto Alonso y Antonio Cruz desde finales de los setenta en Puente Genil, Priego de Córdoba, Luque,... siempre en el entorno de las localidades de residencia de los mismos en aquella época. En esos primeros años la recolección fue esporádica, cuando la ocasión surgía. Una segunda fase tuvo lugar a comienzos de la primera década del presente siglo y con anterioridad al VIII Congreso de folclore andaluz que se celebró en Córdoba en mayo de 2003. En esta ocasión fue el profesor Alberto Alonso quien realiza en solitario prácticamente todas las encuestas. Con ocasión del citado congreso se presentó la publicación *Romancero cordobés de tradición oral* (ALONSO, CRUZ, & MORENO, 2003) que incluía los textos de los romances recogidos hasta la fecha y una quincena de transcripciones de melodías. Por último, entre el otoño de 2007 y finales de 2009 abordamos una tercera fase más intensiva y centrada en aquellas zonas que habían quedado al descubierto en las encuestas anteriores, sobre todo la sierra norte de la provincia. Esta tercera fase fue ejecutada de nuevo por el profesor Alberto Alonso, pero esta vez acompañado por mí.

En el siguiente cuadro, se recogen distribuidas en el tiempo las localidades en las que se recogieron romances<sup>65</sup>:

Año encuesta	Localidad	Año encuesta	Localidad
1975	El Higueral	2006	Ojuelos Altos
1978	Luque	2007	Villaharta
1979	Córdoba	2008	Espiel
1982	Puente Genil		Villaharta
1983	Puente Genil		Villanueva del Rey
1986	El Viso	2009	Adamuz
	Priego de Córdoba		Algallarín
1992	Córdoba		Belalcázar
1995	La Coronada		Belmez
1996	Fuente Palmera		Carcabuey
1997	Córdoba		El Porvenir
2001	El Arrecife		Fuente Obejuna
	Fernán Núñez		Guadalcázar
	Fuente Palmera		Hinojosa del Duque
	La Carlota		Hornachuelos
2002	Córdoba		La Cardencha
	El Rinconcillo		La Herrería
	Fernán Núñez		Montalbán
	La Victoria		Montoro
	Montemayor		Monturque
	Montilla		Ochavillo del Río
	Palma del Río		Ojuelos Altos
	San Sebastián de los Ballesteros		Ojuelos Bajos
2003	Almodóvar del Río		Pedroche
	La Carlota		Peñalosa
2004	Alcolea		Pozoblanco
	Hornachuelos		Villanueva de Córdoba
	Villafranca de Córdoba		Villaviciosa

#### RELACIÓN DE LOCALIDADES DE LAS QUE SE HAN RECOGIDO ROMANCES CON INDICACIÓN DEL AÑO DE LA ENCUESTA

Dos observaciones debemos hacer a este cuadro:

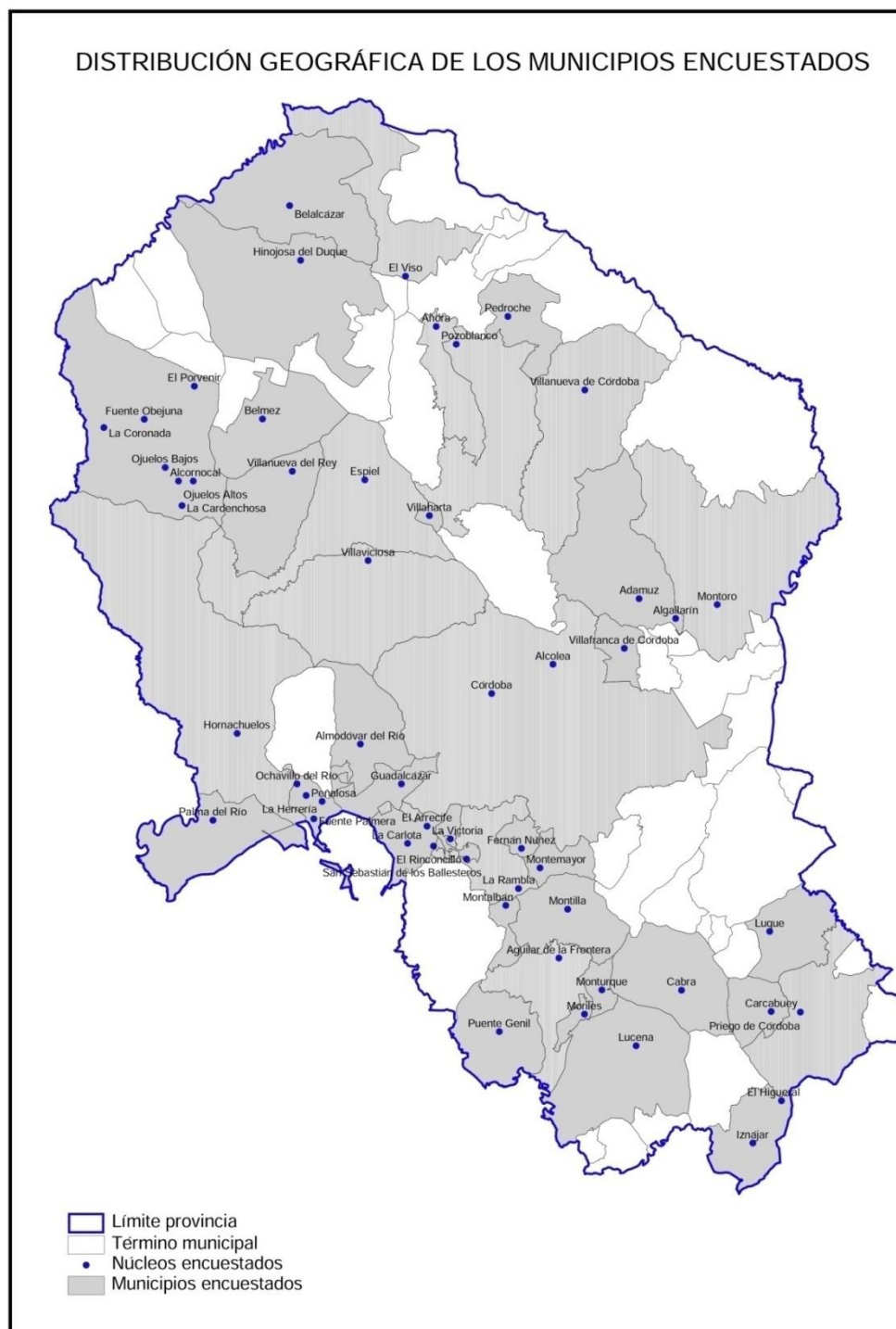
1. No todas las localidades que figuran en él han sido visitadas físicamente. En ocasiones, hemos obtenido romances de una informante que habiendo nacido y pasado su juventud en una localidad, ahora vive en otra, que es donde la hemos localizado. Nos hemos asegurado en esos casos de que nos confirme que el romance que nos canta lo aprendió de joven. Tal es el caso de La Herrería, Monturque y Pedroche. Al resto de localidades sí que nos hemos desplazado para realizar la encuesta.

2. Algunas localidades figuran en más de un año. Ello se debe, bien a que se han hecho varias visitas consecutivas que comienzan un año y finalizan el siguiente (el caso

<sup>65</sup> Esta relación no se corresponde con todas las visitas realizadas, puesto que solo reflejan las de los romances de este trabajo. Es decir, se han visitado otras localidades en las que o no se pudo recoger nada, o no aparecieron romances o estos fueron recitados.

de Villaharta), bien a que, por diversas razones, han surgido ocasiones diferentes a lo largo del tiempo que han motivado varias visitas (los casos de Córdoba u Hornachuelos).

En cuanto a la distribución geográfica de las localidades visitadas, en el siguiente mapa de la provincia de Córdoba pueden verse situadas todas ellas.



Aparecen sombreados los términos municipales en los que se ha visitado alguna localidad. Puede decirse que, con alguna carencia, sobre todo al este y noreste de la provincia, se han tratado de abarcar todas las zonas de la provincia: las sierras del norte y del sur, la campiña y la vega del Guadalquivir. Entendemos que desde esta perspectiva geográfica, la muestra de localidades encuestadas es lo suficientemente representativa.

### ***3.1.3. Preparación y desarrollo de las entrevistas***

Como ya hemos comentado, desde el año 2001, el procedimiento por el que hemos accedido a las informantes ha sido a través de las escuelas de adultos. Con anterioridad las encuestas realizadas por Alberto Alonso y Antonio Cruz partían de la ocasión de contar con algún familiar o establecer contacto con alguna persona conocedora del repertorio romancístico, muchas veces a través de los alumnos de los Institutos en los que trabajaban como profesores.

El modo como hemos preparado habitualmente las encuestas ha sido a través del contacto, generalmente por teléfono, con la maestra o maestro que tenía a cargo la escuela de adultos. Por este medio concertábamos una cita en la que el o la docente nos reservaba una sesión para que lleváramos a cabo nuestra encuesta. Aunque la propia maestra<sup>66</sup> solía preparar previamente a las alumnas para la sesión con algunas orientaciones, comenzábamos explicándoles brevemente el objeto de nuestras pesquisas y el tipo de canciones, poemas, cuentos, romances,... que nos interesaban. Solíamos motivarlas reproduciendo breves fragmentos de grabaciones realizadas en otras localidades de algunos romances seleccionados entre los más conocidos, hasta que reconocían algún verso o argumento y entonces intervenía alguna: “eso lo sé yo de otra manera”. A partir de ahí comenzábamos a grabar porque los romances y canciones iban saliendo con fluidez.

El hecho de encontrarnos en el entorno académico de una escuela no perjudicaba al éxito de la encuesta; por el contrario, creemos que en general lo favorecía. Pues se trata de un entorno en el que las informantes se sienten cómodas, entre amigas que además conocen el repertorio, lo que en ocasiones les permitía ayudarse unas a otras en el recuerdo de un verso concreto o una tonada específica. Las canciones y los romances

---

<sup>66</sup> También en su mayoría las docentes eran mujeres, por lo que nos permitimos utilizar el femenino como genérico.

más populares, los infantiles o los navideños por ejemplo, solían cantarlos a coro. Otros, al contrario, eran cantados por una intérprete individualmente. Esto ocurría especialmente en los romances más largos, como lo son muchos de los de ciego, puesto que requieren una memoria más sólida y no todas las informantes los recuerdan completos.

No hemos sido nada exigentes con la destreza vocal de las informantes o con la calidad musical de las interpretaciones pues la información que buscamos principalmente, texto y melodía, podía aparecer en cualquier informante. Sí hemos procurado, al contrario, que la calidad de las grabaciones fuera la mejor posible dentro de las condiciones generalmente difíciles en las que habitualmente nos situábamos. Hay que tener en cuenta que el entorno en el que nos solíamos encontrar era un aula, con no muy buena acústica y con varias informantes que solían intervenir simultáneamente. Todo esto impide una buena grabación. Además, solíamos disponer las grabadoras sobre una mesa procurando no prestarles mucha atención con la intención de que pasaran desapercibidas y no intimidaran a las informantes. Pero olvidadas de ellas se creaba un clima distendido en el que se producían interrupciones que confunden el registro. Lo más grave era que, a veces, para ayudarse, las informantes marcaban el ritmo golpeando en la mesa, ¡la misma mesa sobre la que estaba colocada la grabadora! Las grabaciones realizadas hasta el año 2003 se registraron en cintas de casete. A partir de esa fecha, asistíamos a las encuestas con dos dispositivos de grabación: la grabadora de casetes que manipulaba Alberto y una grabadora digital que manejaba yo mismo. Así nos asegurábamos el registro aun en el caso de que alguno de los dispositivos fallara.

El clima de confianza que se establecía en las sesiones de encuesta y la velocidad con la que aparecían los documentos nos ha impedido cumplir con una formalidad que en principio teníamos prevista. No hemos podido rellenar con detenimiento y en todos los casos la ficha con los datos completos del informante y del documento que nos ha interpretado, incluyendo la autorización del propio informante para su uso posterior. Cuando lo hemos intentado, se ha convertido en una barrera que dificultaba enormemente la confianza posterior. Hay que tener en cuenta que nuestras informantes aún leen y escriben con dificultad por lo que la formalidad de rellenar y rubricar un documento les impone mucho respeto. Nos hemos conformado, pues, con que al finalizar cada documento dijeran en voz alta y quedara registrado su nombre

completo, o al menos, nombre y primer apellido, su localidad de nacimiento e infancia y su edad.

Cuando ha sido posible, hemos realizado dos visitas a cada localidad. En la segunda, solíamos presentarles a las informantes un dossier elaborado por Alberto Alonso con la transcripción de los textos y alguna melodía de las canciones y romances recogidos en la primera visita. Aprovechábamos también esta segunda visita para aclarar las dudas que pudieran haber surgido al transcribir, completar algún documento e incluso registrar nuevos documentos que las informantes hubieran podido recordar desde la primera visita. En contados casos ha sido necesario volver más veces cuando las informantes tenían la sensación de que recordaban algo más que no nos daba tiempo a registrar. A Ochavillo del Río acudimos en cuatro ocasiones que produjeron unas seis horas de grabación integradas en su mayor parte por largos romances cantados apretadamente uno a continuación de otro. Las dos últimas sesiones, las más largas, tuvieron lugar ya en casa de una de las informantes.

La larga experiencia en la realización de este tipo de encuestas del profesor Alberio Alonso y su profundo conocimiento del romancero han sido una guía valiosísima. Aunque llevábamos alguna documentación (sobre todo el *Manual de encuesta* de Virtudes Atero), rara vez fue necesario acudir a ella. Sí que nos resultaban útiles las transcripciones de las melodías de los romances recogidos en encuestas anteriores para comprobar en un rápido vistazo si la que se nos ofrecía coincidía o se parecía a alguna previa o era del todo nueva.

Ni que decir tiene que canciones y romances iban apareciendo en completo desorden, guiada la memoria por los recuerdos de las informantes o por alguna sugerencia o indicación que les hacíamos. Muchas de esas indicaciones no llevaban a ninguna parte; de otras, en cambio, surgía un manantial de ideas.

En cualquier caso, hemos sido cada vez menos selectivos con lo que grabábamos. Desde que empleamos la grabación digital, no sujeta a la restricción económica que imponían las cintas de casete, hemos grabado todo indiscriminadamente. Ha sido después cuando hemos seleccionado lo que merecía la pena transcribir. Y también aquí hemos seleccionado poco, pues cuando, por ejemplo, el texto de un romance estaba incompleto hasta convertirse en solo seis u ocho hemistiquios, quizás la melodía ofrecía interés. En otras ocasiones ocurría al contrario y cuando el romance se nos ofrecía recitado o con muy mala entonación, lo que hacía el documento irrelevante

desde el punto de vista musical, es posible que el texto apareciera bastante completo, por lo que también resultaba de interés. En definitiva, se ha descartado muy poco.

De todo el material registrado, para el presente trabajo solo se han considerado los romances grabados cuya melodía ha podido transcribirse. Quedan por lo tanto en los registros muchos documentos de interés: Romances recitados, canciones, cuentos, oraciones, poemas varios,... además de muchos comentarios sobre las circunstancias en las que estas canciones eran interpretadas. Como ejemplo de lo que eran estas sesiones reproducimos a continuación el listado de contenidos del registro de grabación de la sesión mantenida en Carcabuey el 30 de junio de 2009.

#### LISTADO GRABACIONES CARCABUEY

PRIMERA SESIÓN 30/06/2009	
00.00	Ya se acabó el carnaval
02.30	<i>Explicación de los rincoros</i>
03.15	Canciones de los rincoros
04.40	<i>Santa Lucía (candelas) 12 diciembre</i>
06.50	El pañuelo (otra melodía)
08.00	<i>Rincoros en carnaval</i>
09.00	<i>Pascua de los moraos y Corpus</i>
14.30	<i>San Marcos y canciones de murga de San Marcos</i>
18.30	La Virgen y el ciego
21.30	El milagro del trigo
25.15	Madre, en la puerta hay un niño
28.10	Villancico por colombianas (de autor)
30.45	Gerineldo
36.35	La muerte ocultada (incompleto)
38.20	El niño expulsado de la iglesia AGE
41.15	La baraja de los naipes SBM
46.15	San Isidro (un fragmento)
47.05	El retrato de la dama (dos tonadas)
52.30	San Antonio y los pájaros
56.15	Los cigarrones de oro
1.00.50	Lavando en el río estaba
	<i>Cada romance con su toná</i>
	<i>Las ánimas</i>
1.02.15	Canción de ánimas
	<i>Los auroros</i>
1.03.25	Cantos de la aurora (incompleto)
	<i>Ahora se cantan en agosto por la tarde</i>
1.07.00	<i>Instrumentos, acompañamiento instrumental</i>
1.09.30	En el cielo se alquilan
1.11.30	Mambrú (recitado)
1.13.30	La mujer del molinero y el cura
1.18.50	Sobre los oficios: el esparto
1.22.45	Vestir al cura
1.26.00	<i>Costumbres de los quintos</i>
1.30.35	La buenaventura
1.32.40	Canciones de la república
	<i>Las tardes de la aceituna</i>



1.36.05	Cantos de rincoros / el cantarillo quebrao	
1.42.00	Al pasar por la Viñuela	
1.45.00	La Feliciana (Navidad)	
PRIMERA SESIÓN (cont.)		
00.00	Los alcobitas (villancico de autor)	
	<i>Motes y denominaciones Prebúos, Al agua, la pandueca , Al olivo que te azuzo el mono</i>	
	<i>La patrona, ¿la Virgen del Castillo o Santa Ana?</i>	
Informantes:	Sixto Benítez Muriel (73a.) Araceli García Expósito (74a.) Domingo Caracuel Pérez (76a.)	José Rico López (81a.) Francisco Jiménez (70a.) María Ballesteros (65a.)

En la columna de la izquierda se indica el minuto y segundo de cada documento en el archivo de sonido. Los documentos marcados con color son aquellos que se han transcrito para este trabajo. En cursiva están señalados los pasajes que corresponden a comentarios. Podemos ver cómo quedan sin transcribir romances recitados, incompletos o defectuosos, canciones varias, etc. todos ellos documentos de gran interés, pero que no han sido tratados en este trabajo. En el minuto 1:01:00 aproximadamente se busca la opinión de los informantes acerca de la cuestión de la correspondencia entre texto y melodía en los romances, obteniéndose una vez más la confirmación de la tesis que sostenemos en este estudio.

## 3.2. La transcripción

### 3.2.1. *Fidelidad y traición en la transcripción musical*

Los debates acerca de la transcripción han estado presentes desde antiguo en la Etnomusicología. Los problemas que se discuten pueden resumirse en las tres cuestiones siguientes que han de entenderse como encadenadas:

1. ¿Por qué hay que transcribir una música que se ha transmitido y se transmite por vía oral? ¿Es necesario ese paso del “oír” al “ver”? (CRUCES VILLALOBOS, 2002). Si admitimos que la transcripción es útil, aparece la segunda pregunta:

2. ¿Por qué emplear para la transcripción de esta música de tradición oral un sistema de notación que, en efecto lleva siglos perfeccionándose, pero que ha sido pensado y depurado en el entorno de otra tradición musical? Y aun admitiendo como válido este sistema de notación occidental,

3. ¿Cómo aplicamos o cómo adaptamos este sistema de notación al nuevo uso que queremos darle?

Aunque se ha discutido mucho acerca de la utilidad de la transcripción de la música oral (sobre todo desde que los registros sonoros suplen una de las posibles ventajas de la transcripción: la conservación en soporte físico de documentos sonoros) y se la ha criticado como «metodología bulldócer» (CRUCES VILLALOBOS, 2002) que aplanan la riqueza de una expresión sonora a un lastimoso esquema en dos dimensiones, parece admitirse universalmente la utilidad de las mismas, ya no en beneficio de la salvaguarda de las propias músicas transcritas, sino como herramienta que permite el análisis y estudio de las mismas (RICE, 2014, pág. 41). Que los enfoques más culturales de la Etnomusicología parezcan desatender este aspecto, no impide reconocer que la transcripción musical es uno de los pilares que contribuyen a hacer de la Etnomusicología una verdadera disciplina (MYERS, 2001, pág. 34). Respondemos así a la primera cuestión afirmativamente: la transcripción sigue siendo una herramienta útil e imprescindible para el etnomusicólogo.

La segunda cuestión es fácil de responder en nuestro caso puesto que la música popular de tradición oral como la que estamos estudiando no es tan diferente de la música que habitualmente emplea la notación del pentagrama. Diferente es cuando el etnomusicólogo se enfrenta a músicas muy alejadas en su concepto de la occidental. No

obstante, aun en esos casos la notación convencional se ha mostrado bastante eficaz, siempre que se flexibilice lo suficiente para amoldarse al objeto al que se aplica. Una excepción clara es la de aquellas tradiciones musicales que ya cuentan con un sistema de notación propio. En tales casos se ha mostrado que es preferible que el etnomusicólogo aprenda y emplee este sistema, pues lógicamente reflejará mucho mejor aquellos rasgos del sistema sonoro que son determinantes para quienes interpretan esa música (HOOD, 2001, pág. 95).

En nuestro caso, sin embargo, el sistema convencional de notación sobre el pentagrama es perfectamente válido con las necesarias cautelas y adaptaciones que veremos a continuación. Podría objetarse, por ejemplo, que las alturas de los sonidos en los sistemas habituales de la música tradicional no coinciden exactamente con los tonos y semitonos que se reflejan en el pentagrama, pero algo parecido ocurre en la música llamada culta cuando son instrumentistas de cuerda o viento quienes la ejecutan. Es más, en la música contemporánea se han explorado otros sistemas que precisan de sonidos distintos a los de la gama temperada habitual y los compositores han desarrollado eficaces modificaciones de la notación convencional que salvan esta dificultad. Algo parecido podría argüirse de las medidas y los ritmos irregulares que aparecen en la tradición oral, y también encontraríamos soluciones válidas para todas las dificultades que puedan surgir en la plasmación de las duraciones. Resumiendo, no existiendo una alternativa empleada previamente por los practicantes de esta música, el sistema convencional del pentagrama posee las potencialidades y la flexibilidad suficiente como para reflejar la música de tradición oral.

Ante todo conviene tener presente que el uso que hacemos de la escritura musical es aquí contrario al normal. Cuando un compositor refleja en la partitura lo que quiere que después se interprete está haciendo un uso *prescriptivo* de la escritura musical. Muy diferente es lo que hacemos cuando transcribimos una pieza que previamente ya existía. En este caso hacemos un uso meramente *descriptivo* de la notación<sup>67</sup>. A la vista de esto, la principal prevención que hay que tener, y la más delicada, es la de no perder de vista que solo utilizamos la transcripción como una herramienta auxiliar del análisis de una música que no es la que habitualmente se escribe sobre el pentagrama. Quien, como nosotros, realiza y emplea estas

---

<sup>67</sup> Esta distinción fue enunciada por Charles Seeger (BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002, pág. 149)

transcripciones, suele estar habituado por su formación a la lectura y comprensión de partituras clásicas y posiblemente a su análisis. Pues bien, hay que evitar trasladar la carga teórica que conlleva esa lectura al nuevo ámbito al que la estamos aplicando. Todas las ideas que sobre tonalidad, cadencias, estructura de las frases, métrica, ritmo, etc. surgen con naturalidad cuando leemos una partitura, han de ser puestas en tela de juicio al transcribir y releer una pieza de música tradicional. No debemos olvidar que estamos en otro universo musical diferente y que tomamos una herramienta, la notación, en préstamo para su estudio, pero no debemos arrastrar con ella todo el sistema teórico que sustenta la música que suele emplear ese sistema de notación. Más adelante, y según tratemos los distintos parámetros del análisis, tendremos ocasión de concretar mucho mejor esta idea que aquí tan solo enunciarnos.

Respondidas, pues, las dos primeras cuestiones, abordamos ahora la tercera que es la que representa una verdadera dificultad. Una vez que hemos resuelto que es preciso transcribir la música y que emplearemos el sistema de notación habitual, hemos de decidir cómo transcribimos o, con más precisión, qué elementos del registro sonoro completo vamos a privilegiar de manera que afloren en la transcripción. A esta pregunta se ha respondido tradicionalmente de dos formas distintas lo que ha generado dos prácticas opuestas en la transcripción, casi dos escuelas, que se basan en una diferencia de clásica concepto. La primera estaría representada por la práctica y las enseñanzas de Hornbostel. Es una transcripción que se centra en las notas principales de la melodía que se transcribe y que pretende de la transcripción, según la regla de oro de Kunst, «que se vea como se oye» (CRUCES VILLALOBOS, 2002). La segunda, la que se refleja en las transcripciones de Béla Bartók, atiende minuciosamente a todos los detalles rítmicos y melódicos. Desde la época en la que lingüística y estructuralismo estaban en boga, solían conocerse estas dos formas como transcripción *fonémica* y *fonética*, respectivamente (HOOD, 2001, pág. 84). Ambas son interesantes y útiles. El decidir aproximarse a uno u otro de estos dos extremos es una cuestión que depende exclusivamente del propósito con el que transcribimos, de los objetivos que nos hemos marcado. Si queremos determinar el sistema tonal al que se ajusta una melodía, podemos prescindir de los adornos de la notas; pero si queremos caracterizar los rasgos de un estilo musical y uno de esos rasgos es la forma en que se adornan determinados sonidos, nos conviene entonces una transcripción que detalle escrupulosamente esos adornos.

Simha Arom abordó esta cuestión de forma modélica ya en su artículo temprano *Essai d'une notation de monodies à des fins d'analyse* (1969) y después en sus posteriores trabajos sobre polifonías y polirritmias de África central. Además de subrayar la idea que acabamos de exponer de que “no existe una única y definitiva [transcripción] de una música; las diferentes transcripciones posibles corresponden a puntos de vista diferentes y variados que dependerán del objetivo perseguido por el que la efectúa”, detecta que estas transcripciones diferentes “constituyen al mismo tiempo interpretaciones apoyadas sobre el filtro que impone la cultura musical del transcriptor, sobre su actitud mental frente a una cultura musical” (MOLINO, 2009, pág. 217). Se vislumbra aquí que necesariamente la transcripción comporta un fuerte componente subjetivo. Partiendo de estos presupuestos es como llega a su concepto de *pertinencia*. Podemos resumirlo diciendo que la transcripción de una pieza musical debe reflejar aquellos elementos o rasgos que se consideran pertinentes y el criterio de *pertinencia* descansa en lo que los intérpretes originales de esa pieza señalan como significativo (AROM, 1985, pág. 220). De este modo, Arom recupera la objetividad.

La pertinencia de Arom será matizada más tarde por J.J. Nattiez para quien el criterio ya no va a descansar exclusivamente en la opinión de los protagonistas sino que insiste también en el criterio de coherencia del conjunto de la descripción (NATTIEZ J.-J. , 1991). Y a esa pertinencia la llama *pertinencia constructiva*.

Para su estudio sobre los “fandangos del sur de España”, Miguel Ángel Berlanga (BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002, pág. 150 y ss.) ha recogido estas ideas de Arom y Nattiez y ha establecido su propio concepto de *pertinencia constructiva* que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Parte de la base de que “toda transcripción es ya, de hecho, un inicio de propuesta analítica de un determinado tipo de música” puesto que inevitablemente exige una selección de los rasgos que se van a transcribir y esta es precisamente una de las operaciones más importantes del análisis: seleccionar, aislar, subrayar unos elementos frente a otros.

2. El tipo de transcripción depende de tres variables jerarquizadas: “finalidades buscadas, objeto estudiado y método seguido” y a ellas ha de adaptarse.

3. La propuesta analítica se concreta en el hecho de que “el etnomusicólogo ha de encontrar –y proponerlos como característicos– *determinados rasgos pertinentes de un repertorio*.”

4. La determinación de cuáles son los rasgos pertinentes –y aquí es donde Berlanga se desvía del concepto de Arom– la establece el propio etnomusicólogo una vez que se ha familiarizado con el repertorio, aunque “sin por ello dejar de tener en cuenta lo que los directos protagonistas dicen del mismo”.

5. La pertinencia por consiguiente la *construye* el propio etnomusicólogo y ha de entenderse supeditada a los fines de análisis propuestos.

Por nuestra parte añadiremos que nos parece que el grado de intervención del etnomusicólogo en la construcción de la pertinencia en relación a las opiniones de los protagonistas variará mucho dependiendo de la “cercanía cultural” que haya entre aquel y estos. Es lógico que Arom se apoye en las opiniones de los intérpretes y precise su corroboración mucho más de lo que se necesita cuando, como es el caso de Berlanga y el nuestro, quien estudia la música forma en cierto modo parte de ella.

Dada la cercanía existente entre el repertorio trabajado por Berlanga y el nuestro, entendemos justificado asumir las conclusiones teóricas de su trabajo aunque, lógicamente, al llevarlas al terreno de la práctica surgen grandes diferencias pues nuestro objeto de estudio, el romancero, dentro de la cercanía geográfica y estilística difiere considerablemente de los fandangos. Hemos realizado por consiguiente unas transcripciones bastante estándar según el “modelo hornbosteliano”, que “sigue siendo un buen compromiso entre objetividad y subjetividad, porque no reinventa casi nada, aprovecha cuanto puede del sistema de escritura occidental e introduce las correcciones mínimas necesarias para transcribir músicas que se apartan en algo o en mucho de la «tradición occidental» de base eminentemente escrita” (BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002, págs. 154-155).

También en nuestro caso los rasgos pertinentes que van a ser destacados en la transcripción aparecen tras una familiarización profunda con el repertorio y en una primera aproximación pueden señalarse los siguientes:

1. Melodías apropiadas para la repetición de una larga serie de estrofas con una estructura fraseológica que varía entre dos y seis incisos aunque frecuentemente son cuatro de aproximadamente la misma longitud.

2. Una riqueza inusual de fórmulas métricas con importante presencia de las irregulares.

3. Uso de variados sistemas tonales y modales con predominio del modo de *mi* y los modos mayor y menor de la escala tonal.

4. Un discurrir melódico en el que predominan los grados conjuntos, pero en el que aparecen con relativa frecuencia saltos amplios.

5. Predominio de dos tipos de perfiles melódicos determinados: un arco melódico que abarca el conjunto de la frase (los cuatro incisos habituales), o dos arcos de igual longitud (2+2 incisos) que guardan entre sí algún tipo de simetría<sup>68</sup>.

6. Un estilo de canto fundamentalmente silábico con empleo de distintos adornos característicos que se recalcan más o menos según la idiosincrasia del intérprete.

7. Diversidad en los *tempi* empleados, con cierta tendencia hacia los tiempos rápidos.

Y para detectar estos rasgos y proceder a su análisis entendemos que son apropiados la notación convencional y el tipo de transcripción que hemos hecho. Nos alineamos de esta manera con las transcripciones que tradicionalmente se vienen haciendo de las canciones y romances españoles, lo que supone la ventaja añadida de que facilita las comparaciones con otros repertorios.

### ***3.2.2. Algunas observaciones respecto a la acomodación del texto a la melodía***

Queremos terminar con una última observación. En su artículo *Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances*, Eduardo Martínez Torner (1923) se centra en una cuestión que no es exactamente de notación musical, pero que tiene gran interés. A la hora de cantar un romance, cuando la secuencia de versos no coincide con la simetría de la frase musical, es decir, cuando, por ejemplo, a una frase musical de cuatro incisos le corresponden cinco o seis hemistiquios del texto, se soluciona mediante la repetición de alguno de estos incisos, generalmente el último. Por eso dice Torner que con la transcripción por separado de música y texto no queda bien indicado cómo ha de cantarse el romance. Hay otros casos de incongruencia entre música y texto

---

<sup>68</sup> Estos dos perfiles son los que más adelante denominaremos como tipo I y tipo VI según el sistema de Etzion/Weich-Shahak que adoptaremos

en los que pueden existir dudas en la ejecución y por eso propone un sistema en el que tras la “notación<sup>69</sup> de la fórmula melódica” y la “transcripción íntegra de la parte literaria”, se precisa una nueva audición íntegra del romance para señalar sobre el texto del mismo con qué inciso ha de interpretarse cada verso o hemistiquio. No hemos seguido tal recomendación. La acomodación del texto de un romance a su melodía en estos casos de irregularidad –irregularidad que en ocasiones es consustancial al texto del romance, pero que en otras ocasiones surge como consecuencia de alguna omisión por olvido del informante– se realiza con maestría sobrada por parte de los intérpretes, repitiendo algún hemistiquio del texto o algún inciso de la música. Pero no siempre se hace del mismo modo, de forma que un mismo informante puede hacerlo en dos interpretaciones sucesivas de dos formas distintas. Por eso entendemos que con la indicación que se da en la transcripción musical y aplicando el sentido común es posible reconstruir la interpretación del romance.

Como ejemplo, transcribimos según la propuesta de Torner el siguiente romance de nuestra colección. Obsérvese cómo la repetición de los incisos 3 y 4 se produce en tres ocasiones, una al comienzo y dos al final del romance y en los tres casos es porque el verso que sigue concluye el sentido de los anteriores. De este modo se consigue cerrar en el mismo punto el sentido del texto y el de la frase musical.

#### CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 52

3 Li - sar - da se pa - se - a - ba por sus lin - dos co - rre -  
do - res con ves - ti - do de di - a - rio ¡ay! que le a - rra - stran los ga - lo - nes,  
y el con - de de Mon - tal - bán ¡ay! la pre - ten - dí - a de a - mo - res.

- |      |                               |                               |
|------|-------------------------------|-------------------------------|
| 1, 2 | Lisarda se paseaba            | por sus lindos corredores     |
| 3, 4 | con vestido de diario ¡ay!    | que le arrastran los galones, |
| 3, 4 | y el conde de Montalbán, ¡ay! | la pretendía de amores.       |
| 1, 2 | – ¡Quién te cogiera, Lisarda! | ¡quién te cogiera esta noche! |
| 3, 4 | – Cógeme cuando tú quieras,   | sin que se entere la corte.   |

<sup>69</sup> Obsérvese cómo Torner emplea el término ‘notación’ como sinónimo de transcripción musical, mientras que reserva el de ‘transcripción’ solo para el texto.



1, 2	Y al otro día de mañana,	la corte ya lo sabía
3, 4	que el conde de Montalbán	con una niña dormía
1, 2	Y el castigo que le han dado,	eso no lo hace nadie,
3, 4	de meterla en los pozos	que se le pudran las carnes.
1, 2	Dos hermanas que tenía,	sus ojos eran canales,
3, 4	todas las mañanas bajaban	a los pozos a llorarle.
1, 2	– ¡Ay, hermana de mi alma!,	¿cuándo me sacan de aquí?
3, 4	– Mañana por la mañana,	en el monte a quemarte.
1, 2	– Pajarillo, tú que vuelas	y tantas <i>volás</i> que das,
3, 4	corre y llévale esta carta	al conde de Montalbán.
1, 2	Si te lo encuentras durmiendo,	tú harás por despertar;
3, 4	y si te lo encuentras comiendo	tú harás por esperar.–
1, 2	Se ha vestido de obispo,	los montes arriba va.
3, 4	– Paren, paren, la justicia,	paren, paren, el general,
3, 4	que esta niña es muy chiquita	la tengo que confesar.
1, 2	¿Cuántos besos tú les has dado	a los chicos de tu edad?
3, 4	– [A] nadie, nada más que a uno,	al conde de Montalbán.
3, 4	que dicen que era muy bueno	para mí ha sido fatal.
1, 2	– No ha sido tan malo, niña,	cuando en tus brazos va.
3	Cayó al suelo desmayada,	/...../

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de junio de 2002. (Música registrada). 49 hemistiquios]

### 3.3. Selección, clasificación, ordenación y presentación

Hemos indicado en el apartado dedicado al trabajo de campo que el material recogido ha sido muy variado y que incluye todo tipo de cantos y piezas literarias. Desde un primer momento decidimos centrarnos en el repertorio narrativo dada la unidad formal y de contenido que ofrece. Para la elaboración de este romancero ha sido pues preciso realizar en primer lugar una selección de los cantos que debían ser incluidos en él. En su cancionero de Burgos, Miguel Manzano excluye de sus cantos narrativos los de tema religioso, los infantiles y los de tipo rondeño por encontrarles mejor acomodo en otros apartados de su monumental obra. Nosotros, en cambio, hemos incluido todos los de estos tipos junto con algunas canciones seriadas que habitualmente son incorporadas en los romanceros de corte literario. Este criterio inclusivo se justifica por dos razones:

1. El conjunto de cantos que aquí se incluyen, dentro de la lógica variedad, ofrecen una unidad musical por tratarse en todos los casos de cantos narrativos o canciones seriadas que basan buena parte de su eficacia en la repetición reiterada de una melodía. Son estas melodías las que presentan los rasgos comunes que hemos podido detectar en todo el repertorio aquí recogido y que respaldan su inclusión en el mismo.

2. Como bien dice Manzano, hay que tener en cuenta “que cualquier criterio de clasificación y ordenación de los documentos de un cancionero es a la vez válido y discutible, según el ángulo desde donde se lo considere, y que siempre tendrá un valor muy relativo comparado con la importancia que tiene el hecho de que orienten al mayor número posible de lectores acerca del contenido y disposición de la obra” (MANZANO ALONSO, 2003, pág. 26).

Por lo tanto, en nuestro trabajo aparecen todos los cantos narrativos y canciones seriadas que hemos oído a las informantes. Coincidimos en esto con la mayoría de los romanceros habituales de otras provincias y regiones tanto de la península como los de otras latitudes y tanto los exclusivamente literarios como los musicales.

Este argumento de la facilidad de acceso en la consulta de la obra es el que nos ha orientado tanto en la selección, como también en la clasificación, la ordenación y la presentación de los documentos. En efecto, ha pesado mucho en nuestro trabajo la abrumadora labor que sobre el romancero han desarrollado tantos y tantos filólogos fundamentalmente a través del Seminario Menéndez Pidal. Ha pesado sobre todo

porque el trabajo de campo lo hemos llevado a cabo conjuntamente con un filólogo, el profesor Alberto Alonso, que conoce muy bien el romancero. Y lo conoce desde la perspectiva y criterios del Seminario, que ha sido la perspectiva que hemos manejado desde el principio de nuestro trabajo. Además, pensamos que son estos los criterios que facilitan la consulta, pues el estudioso del romancero encontrará aquí los romances clasificados, ordenados y presentados de la misma forma en la que se encuentran en la mayoría de los trabajos dedicados al romancero.

La catalogación y clasificación de cada tema romancístico se ha hecho de acuerdo con el CGR (*Catálogo General del Romancero*) y hemos detallado para cada documento el nombre y el código que en ese catálogo se le asigna siempre que exista. Sin embargo, por tratarse de un repertorio andaluz y debido a que muchos romances no figuran en el CGR hemos añadido un segundo código que es el número con el que figura cada tema en el *Manual de encuesta del romancero andaluz* de Virtudes Atero (ATERO BURGOS, 2003)<sup>70</sup>. Cuando algún romance no aparece en ninguno de estos dos catálogos, se ha clasificado según su contenido temático en la categoría y subcategoría más afín. En los casos dudosos también hemos acudido a los romanceros de las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla publicados por la Fundación Machado.

Como puede verse, la clasificación a la que nos referimos no es solo la de las grandes categorías: Romancero tradicional, vulgar y de ciego; sino que hemos respetado también las distintas subcategorías en que aquellas se subdividen siguiendo en este caso casi al pie de la letra el Manual de Atero mencionado. Este modo de proceder impide una ordenación de los temas melódicos basada más en criterios musicales que literarios, lo que, siendo este un trabajo de índole musical, podría parecer más interesante.<sup>71</sup> Pero entendemos que, como ya hemos señalado, merece la pena sacrificar una ordenación musical –que, por otro lado, siempre hubiera resultado problemática por existir muchos criterios posibles– en beneficio de la clasificación temática que es la que hemos elegido. Creemos que también al musicólogo que se acerque al romancero le resultará útil habituarse a esta ordenación estándar que utilizan los filólogos.

---

<sup>70</sup> Ver Índice iii. Catalogación y clasificación en el anexo de Índices

<sup>71</sup> Miguel Manzano, por ejemplo, en sus cancioneros de León y Burgos, ha ordenado los temas según la frecuencia con la que aparecen, rompiendo así la clasificación temática habitual. Sin embargo no llega a emplear un criterio puramente musical pues agrupa las versiones y variantes de cada romance en torno a los textos coincidentes.

En cuanto a las versiones y variantes<sup>72</sup> que se nos presentan del mismo romance se organizan del siguiente modo:

- Cuando de un mismo romance hay varias versiones están agrupadas bajo distintos epígrafes que se nombran con el nombre del romance seguido de un número romano entre paréntesis que enumera las distintas versiones.
- Cuando de una versión hay varias variantes se han colocado una a continuación de otra sin ningún orden preestablecido, aunque, para facilitar el análisis, se ha procurado agrupar aquellas que comparten un mayor número de rasgos comunes.

Aclarada pues la forma en que se han ordenado y clasificado versiones y variantes, haremos una descripción del modo en el que se han presentado los documentos. Después del título y, en su caso, el ordinal que numera las versiones señalamos entre corchetes en la parte derecha el número de catálogo del romance según la clasificación del Seminario Menéndez Pidal y según el Manual de encuesta del Romancero Andaluz. Inmediatamente aparece la transcripción de la melodía. En la parte superior derecha figuran los datos básicos del documento: localidad, informante o informantes y año en que fue registrado. Bajo la transcripción de la melodía, aparece la del texto, con el formato habitual en los romances; en cada línea se transcribe un hexadecasílabo separado en dos hemistiquios de ocho sílabas. Y finalmente, entre corchetes, se indican los datos completos del documento: Localidad, informante o informantes, recopiladores, fecha y número de hemistiquios.

---

<sup>72</sup> Véase la distinción entre versiones y variantes en el punto 3.5.

### 3.4. El análisis de las melodías

Abordamos aquí el aspecto más netamente musicológico de nuestro trabajo. Ya hemos comentado que este análisis, aunque imprescindible, ya que al fin y al cabo lo que estudiamos son canciones, no agota ni mucho menos la riqueza del fenómeno. Otros muchos aspectos se encuentran imbricados en un repertorio tan amplio y singular como nuestro romancero. Aspectos históricos, literarios, antropológicos, sociológicos, psicológicos, estéticos, cuestiones de género y hasta filosóficas son pertinentes a propósito de nuestro tema, por lo que solo un enfoque holístico puede aportarnos una visión completa del mismo. Este es el acertado punto de vista de la Etnomusicología actual. Sin embargo, cualquier planteamiento que no partiera del estudio de lo musical junto con lo literario, corre el riesgo de perderse por las ramas olvidándose de la raíz, que es el corpus de testimonios literario-musicales que conforman el fenómeno del romancero.

Hay una cuestión previa de vital importancia que conviene abordar antes que nada. De forma parecida a lo que ocurría con la transcripción, en el análisis de la música popular tradicional hemos de utilizar técnicas y herramientas que se han concebido y perfeccionado para otro tipo de música. Miguel Manzano plantea así el problema (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 159): "...la finalidad del análisis de los elementos musicales de la música popular tradicional es precisamente descubrir, por medio del estudio, la reflexión y la comparación cuáles son las estructuras y las normas que, asimiladas por la práctica y la repetición constante, han regido y condicionado la actividad de los músicos tradicionales. Así pues, la formulación teórica de la música popular tradicional no es, o al menos no debe ser, si se hace como es debido, un intento de aplicar normas y teorías preestablecidas a un determinado repertorio que no las tiene, sino muy al contrario, un intento de entender, un esfuerzo por comprender, explicar y aclarar cuáles son esas estructuras que obran en la mente y en la memoria del músico tradicional, que unas veces, casi siempre, repite lo que aprendió, y otras veces crea algo nuevo, en todo o en parte".

De la formulación de Manzano parece derivarse la idea de que el compositor-autor crea su música a partir de normas y teorías preestablecidas, mientras que el músico tradicional tan solo posee vagas estructuras que ha heredado y grabado en su memoria. En realidad, la diferencia no está tan clara. También el compositor-autor pretende crear libremente su música. Por otra parte, el problema que se plantea al

pretender analizar con unas reglas preconcebidas una música que poco sabe de ellas es común a muchos análisis musicales. También al de la música llamada culta. La cuestión estriba en reconocer que, tanto en un caso como en otro, las herramientas que empleamos para el análisis de una música no han de corresponderse con las que el músico emplea en su creación. En otras palabras, las reglas que empleemos tendrán carácter descriptivo, no prescriptivo. El verdadero peligro estriba, como hemos señalado, en aplicar sin adaptaciones una metodología de análisis inadecuada al objeto al que se aplica, concebida para otro tipo de música diferente. Es preciso señalarlo, porque se ha caído con frecuencia en este error. Es el caso especialmente de las reglas de la armonía denominada “práctica común” que, aplicada sin matices a la música popular tradicional, consigue laminar aquellos rasgos modales que le son característicos.

Por otra parte, es justo tener en cuenta que la música popular tradicional no ha estado en realidad tan distanciada de la música “de autor” como para garantizarse una inmaculada virginidad “sin reglas”. Por esta última razón, entendemos que, como punto de partida, es válido emplear una metodología en cierto modo cercana a la tradicional, pero manteniéndose alerta a los matices y diferencias que aconsejen adaptaciones o revisiones de la propia metodología. Esto es sin duda lo que hace el propio Manzano, y entendemos que con acierto, al partir de la escala diatónica de siete sonidos en la caracterización de los distintos modos que se nos ofrecen en el repertorio de música popular tradicional española. Esta será, como señalamos más adelante, la caracterización que nosotros vamos a utilizar.

Comenzaremos con una enumeración de los estudios más significativos en nuestro terreno, es decir, aquellos que pueden aportar alguna luz sobre el análisis de las melodías del romancero. Se ha señalado que sobre este tema del análisis musical de la música de tradición oral no es posible encontrar sino “referencias muy dispares, dispersas y poco basadas sobre algo más que no sean puras hipótesis” (MANZANO ALONSO, *Cancionero Leonés vol. I (I)*, 1988, pág. 115). Pero también es cierto que algunos trabajos recientes, por ejemplo los del propio Miguel Manzano, están llenando esa laguna y aportando una base mucho más sólida. En concreto, su artículo *La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos*, publicado en la revista *Nasarre* (MANZANO ALONSO, 1994), y los capítulos dedicados a esta materia en su *Cancionero Leonés* (MANZANO ALONSO, 1988) y su *Cancionero de Burgos* (MANZANO ALONSO, 2003).

Junto a los estudios de Miguel Manzano, conviene destacar las aportaciones de Susana Weich-Shahak, principalmente el artículo “The music of the judeo-spanish romancero: stylistic features” publicado junto a Judith Etzion en el Anuario Musical (ETZION & WEICH-SHAHAK, 1988) y sus interesantes colecciones de romances sefardíes *Romancero sefardí de Marruecos* (WEICH-SHAHAK, 1997) y el más reciente *Romancero sefardí de Oriente* (WEICH-SHAHAK, 2010).

Son también de mucho interés los trabajos de dos ilustres folkloristas que se han centrado en la música del romancero. En primer lugar, el artículo de Josep Crivillé “Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance *Gerineldo; el paje de la infanta*” (CRIVILLÉ I BARGALLÓ, 1987), que representa un serio trabajo sobre la diversidad melódica presente en un único romance. Y en segundo lugar, el estudio breve pero muy sugerente de Joaquín Díaz “Melodías prototipo en el repertorio romancístico” (DÍAZ, 1984/1985), ambos publicados en el Anuario Musical.

Estos estudios son los que nos orientan en nuestros análisis. Al tratar cada uno de los apartados especificaremos la metodología que empleamos y su procedencia indicando, en su caso, las modificaciones o adaptaciones realizadas sobre las originales de estos autores.

El corpus de documentos musicales al que nos enfrentamos en nuestro trabajo, pese a su extensión y variedad, goza de la singular homogeneidad que le otorga el hecho de tratarse de un conjunto de melodías asociadas a textos narrativos<sup>73</sup>. Este es un dato que suele pasar desapercibido y es de capital importancia. (MANZANO ALONSO, 1994, pág. 143) En los romances el elemento principal es el texto depositario de la historia que se nos narra. La melodía con la que se canta este texto le sirve de soporte sonoro y de ayuda a la memoria de quien lo canta, por lo que es el texto el elemento predominante. Y esta preponderancia del texto condiciona la melodía, según Manzano, en tres aspectos (MANZANO ALONSO, 1994): La estructura del canto y su fórmula rítmica, el carácter y el estilo preponderantemente silábico del mismo. Este hecho ha de ser tenido en cuenta en el análisis manteniendo siempre abierta la cuestión de cómo se relaciona la melodía con el texto al que acompaña.

---

<sup>73</sup> En palabras de Manzano: “un repertorio perfectamente estructurado, creado conforme a unas constantes que se descubren por medio de un análisis comparativo, y no, como se piensa a menudo, ante un conglomerado de canciones compuestas de forma improvisada y espontánea, a impulsos de eso que a veces se ha denominado “el alma del pueblo”.

Un segundo dato al que ha de atenderse es el de la transmisión oral de estas melodías. A lo ya argumentado a este respecto en el punto 2.2.4., añadiremos aquí una regla que ha sido seguida unánimemente por quienes han reflexionado sobre esta materia: Existe una relación directa entre la proliferación de fórmulas melódicas con las que se canta un romance y su antigüedad. Del mismo modo que para los lingüistas la existencia de variantes en los textos de un romance es síntoma de su conversión en tradicional, en nuestro caso la multiplicación de fórmulas distintas para un mismo texto, indica que es mayor su antigüedad, mientras que, por el contrario, cuando el tema melódico de un romance es único, es porque se trata de un romance reciente.

#### ***3.4.1. Elementos analizados.***

Son distintas las perspectivas desde las que puede enfocarse el análisis de un corpus de melodías. Aun dentro de un repertorio tan homogéneo como el que nos ocupa, existen discrepancias acerca de cómo abordar un análisis significativo y cuáles son los parámetros más interesantes para tal fin. Extrayendo conclusiones de los trabajos anteriores y con amplias dosis de eclecticismo, hemos seleccionado una serie de ítems o parámetros elementales de análisis que en la medida de lo posible, hemos tratado de localizar, catalogar o describir en cada uno de los documentos recogidos. Los ítems son los siguientes:

- Estructura formal
- Sistema tonal
- Ámbito y perfil melódico
- Aspectos rítmicos y agógicos
- Íncipit y final
- Estilo
- Variantes

La mayoría de estos elementos están recogidos en las tablas de análisis que se presentan en los apartados 4.2 y 4.4, a continuación de las transcripciones de los romances. En ellas están enumerados los 487 romances de la provincia de Córdoba que han sido recogidos, transcritos y analizados, e indicados los datos resultantes del análisis de cada uno de los parámetros anteriores. En el caso del romancero tradicional (apartado 4.1), después de la transcripción o transcripciones de los romances que corresponden a cada tema melódico, se ha redactado un breve análisis del mismo. Los



resultados de este análisis son los que se reflejan en la tabla 4.2. En el caso del romancero de ciego (apartado 4.3) se ha prescindido de la redacción del análisis, quedando este reflejado en los datos de la tabla 4.4. Cada uno de estos aspectos analizados precisa de algunos comentarios y puntualizaciones generales que son los que se acometen en los siguientes epígrafes.

### ***3.4.2. Estructuras formales***

El repertorio del romancero que estamos analizando conforma un conjunto de cantos narrativos bastante homogéneo. También esta homogeneidad a grandes rasgos se muestra en la estructura de las melodías con las que se entonan. Y proviene en primer lugar de la uniformidad de los textos que se articulan en una más o menos larga serie de versos preferentemente octosílabos (o hexadecasílabos, según quiera entenderse) con una rima uniforme; y en segundo lugar, de tratarse todos ellos de textos narrativos a los que conviene para su entonación una melodía que se preste a la repetición monótona. Pese a ello, el modo en que las distintas melodías se acomodan a los textos regulares no es único, sino que produce una amplia variedad de soluciones. Una muestra más de la rica imaginación e inventiva popular.

El modo en el que se han reflejado las distintas estructuras es, como ya se indicó el propuesto por M. Manzano<sup>74</sup>. Se representan mediante letras mayúsculas los incisos o segmentos de inciso que se corresponden con cada uno de los versos (octosílabos o hexasílabos generalmente). El texto de cada verso se representa con minúsculas debajo de la correspondiente letra mayúscula, de este modo se reflejan las repeticiones de versos y las muletillas o estribillos internos. Normalmente, hay una correspondencia entre versos e incisos de modo que a cada verso le corresponde solo un inciso musical, pero en ocasiones encontramos incisos más largos que abarcan dos versos (rara vez tres o más). En este caso empleamos flechas que enlazan las dos letras que representan los fragmentos. Otro modo de reflejar esta circunstancia que empleamos cuando no es posible usar las flechas es unir sin espacio las dos letras que conforman un único inciso. Así lo hacemos, por ejemplo, en las tablas resumen de los análisis.

No es preciso mostrar ejemplos de esta nomenclatura pues pueden encontrarse en los análisis de los distintos romances.

---

<sup>74</sup> Véase (MANZANO ALONSO, 1994)

### 3.4.3. *Sistemas tonales y modales*

Es uno de los rasgos identificativos más claros de la canción popular de tradición oral. Subrayamos en primer lugar que, en este aspecto, el romancero no difiere sustancialmente del resto de melodías de tradición oral. (MANZANO ALONSO, 1994, pág. 188) Desde que comienzan a recogerse estas canciones en los primeros cancioneros, resulta llamativo para los primeros estudiosos el que sus melodías no se ajustan a los esquemas de las escalas tonales mayor y menor que eran las que en aquellos momentos y por numerosos autores se consideraban como únicos paradigmas. Hoy día ya se ha escrito bastante acerca de la presencia e incluso preponderancia de esquemas modales que se alejan del prototipo tonal; sin embargo, en aquellos primeros momentos, la interpretación que se hacía partía del hecho de que las melodías se ajustaban a los modos mayor o menor, aunque pudieran desviarse en mayor o menor grado. Tomemos como ejemplo el caso de D. Bonifacio Gil, quien en su *Cancionero Popular de Extremadura*, en el Prólogo a la segunda edición y tras declarar que ha decidido no alterar en nada el contenido de la primera, se ve en la necesidad de corregir lo que indicó en esta, a saber: la abundancia de melodías en tono menor y con terminación en el V grado; y señala: “Terminaciones en el V grado: En su mayoría no se trata realmente del V grado (del supuesto modo menor europeo), sino del primer grado de la escala oriental-andaluza.” (GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura : contribución al folclore musical de la región*, 1956), añadiendo a continuación algunos ejemplos que confirman esta corrección. Quizás contribuyera a esta “tonalización” de unas melodías que son modales la costumbre establecida de presentarlas armonizadas en versiones corales o con acompañamiento de piano. Las armonizaciones<sup>75</sup> empleadas eran deudoras las normas armónicas habituales del momento que, pese al afán creciente del nacionalismo musical, no dejaban de ser una adaptación “local” del sistema tonal tan arraigado en la música europea. Esta práctica era consecuencia de la perspectiva “académica” con la que desde el comienzo se abordó el repertorio tradicional y ha convivido con otra costumbre, la de acompañar con instrumentos “armónicos” como la guitarra o el acordeón la música popular. Ambas parecen haber contribuido, como decimos y en expresión de M. Manzano, a una “tonalización” de estas melodías que mediante la modificación de determinados intervalos, alteración de alguna nota o

---

<sup>75</sup> Hay innumerables ejemplos de estas presentaciones armonizadas, los *Cantos españoles* del malagueño Eduardo Ocón podría ser uno de ellos. (OCÓN, 1874)

cambio de alguna fórmula melódica, pierden su “sabor” modal amoldándose a la configuración de las escalas tonales.

Pero, como decimos, quienes estudian y analizan esta música, hace ya tiempo que detectaron la presencia de organizaciones sonoras extrañas al sistema tonal. Se han venido empleando diversas terminologías, unas veces tomadas de los nombres de los modos eclesiásticos, otras de nomenclaturas de la música árabe. Desde hace un tiempo parece haberse impuesto el designar los distintos modos con el nombre de la nota con la que comienza la escala del mismo, que es, en realidad, la nota final. Esta práctica aparece ya en el artículo “El modo de mi en la canción popular española” del padre Donostia, pionero en esta cuestión. (DONOSTIA J., 1946). Otro texto fundamental para el asunto que nos ocupa es el artículo “Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española (notas para un estudio)” publicado por Josep Crivillé en la Revista de Folklore (CRIVILLÉ I BARGALLÓ, 1981). Pero son los escritos de M. Manzano los que han abordado esta cuestión más por extenso y con una visión empírica más amplia, por lo que nos ceñiremos a enumerar, siguiendo sus observaciones<sup>76</sup>, las características de cada uno de los modos que vamos a encontrar en nuestro repertorio, añadiendo, cuando sea posible, algún ejemplo representativo del mismo. Aclaremos previamente que cada modo puede presentarse en un documento en dos versiones posibles: en ámbito reducido (igual o inferior a una sexta) o amplio (superior al haxacordo). Algunos modos también alteran su aspecto según se presenten diatónicos o con algunos grados cromatizados.

#### Modo de DO



La gama de este modo coincide con la escala mayor tonal, por lo que es fácil confundir uno y otro modo. La diferencia estriba en que la escala tonal tiene asignados a determinados grados una función muy concreta: dominante, sensible, etc. Estos determinantes no se dan en la escala modal, por lo que las melodías fluyen con una aparente libertad que desoye los condicionantes de la tonalidad. Especialmente se nota

---

<sup>76</sup> La exposición más detallada de estas características la encontramos en su Cancionero de Burgos, vol. I págs. 165 y ss.

en la ausencia de sensible que actúe como tal y de una predominancia del V grado. Puede percibirse la diferencia incluso en tonadas de ámbito reducido, como la melodía nº 57 *La Condesita*, en la versión de Almodóvar del Río, que sin traspasar el ámbito de una quinta, muestra claramente que discurre por caminos distintos a los tonales.

Cuando una melodía en este modo finaliza no en el primero, sino en el III grado, caso bastante frecuente, aparece cierta ambigüedad entre los modos de *do* y de *mi*. Es el caso de nuestra tonada nº 42 *Silvana* cuyo comienzo con un salto de cuarta parece completamente tonal, pero cuyo final se desliza hacia la sonoridad del modo de *mi*.

En otras ocasiones, aparece alguno de los grados III, VI y VII rebajados medio tono, lo que introduce en la tonada una ambigüedad que percibimos como mayor-menor, aunque en realidad hay que entenderla como riqueza modal. En esta caso estaría la versión de *Tamar* que figura con el nº 37. Aunque en nuestro análisis nos hayamos decantado por el modo menor, pues se encuentra en esta situación intermedia a la que nos estamos refiriendo.

#### Modo de RE



Es un modo muy poco frecuente, aunque nosotros hemos encontrado un bello ejemplo en el nº 47, la versión de Adamuz de *La infanticida*. La dificultad para detectar este modo es que cuando la melodía tiene un ámbito estrecho se confunde con el modo de *la*, pues la característica propia del modo de *re* es el VI grado que forma una sexta mayor con la nota final. Si este grado no es alcanzado, no es posible distinguir bien el sistema en el que nos encontramos. En estos casos lo lógico es caracterizarlo como modo de *la*. Como señala Manzano, las melodías en este modo “producen una impresión de arcaísmo sonoro” inmediatamente.

#### Modo de MI



Se trata del modo más frecuente en la música popular de tradición oral española, y por consiguiente, el más estudiado. Constituye un rasgo identificativo de nuestra tradición musical española. También en nuestra colección tiene una amplia presencia. Dada su importancia, ha sido tratado por muchos autores y se han propuesto distintas denominaciones: *escala andaluza*<sup>77</sup>, *arábigoandaluza*, *orientalandaluza*, *modo frigio*, etc.

Se caracteriza por la relación interválica entre sus grados, especialmente por el semitono existente entre el primero y el segundo grado, que lo distingue de cualquier escala tonal; así como el VII grado que, a distancia de un tono de la nota final, no puede funcionar como sensible y que es una característica común a todos los modos.

En nuestro repertorio, hemos encontrado tonadas en las que el ámbito es muy reducido o se prolonga en las notas inferiores (lo que podría considerarse una variante plagal del modo) como ocurre en la melodía nº 66 (doc. 157) *Las tres cautivas* de Hinojosa del Duque en la que aparecen varias cromatizaciones; o en la nº 75 (doc. 171) *El milagro del trigo*, versión de Villaharta, esta completamente diatónica. En otras ocasiones las tonadas recorren la octava completa del modo como la versión de Ojuelos Altos del mismo romance, nº 81 (doc. 182), el nº 19 *Santa Irene* de Espiel o el nº 102 (doc. 255) *El cura enfermo* de Puente Genil. También encontramos este ámbito amplio en tonadas diatónicas, como el *Gerineldo* de Villanueva de Córdoba nº 6 (doc. 12).

La melodía de *El quintado* de Ochavillo del Río, nº 24 (doc. 54) se ajusta perfectamente a las características del modo, pero finaliza con un giro hacia el IV grado, es decir, un final en modo menor. Hemos conservado pese a todo la catalogación de este tema como modal. El nº 95 (doc. 240) *La adúltera del cebollero* de El Rinconcillo nos presenta una versión particular de este modo por cuanto el III grado aparece exclusivamente cromatizado, lo que le confiere un carácter tonal mayor cuando se desenvuelve en el tetracordo inferior del modo. Un último caso, también muy interesante es la tonada nº 22 *La dama y el pastor*. Se encuadra claramente en este modo y presenta además muchos rasgos arcaizantes que le prestan un bello sabor tradicional.

---

<sup>77</sup> Debido a que en la música andaluza y, sobre todo en el flamenco, este modo es frequentísimo. Recientemente también se ha dado en llamar *modo flamenco*. Sin embargo, este modo aparece en la música popular de toda la península, no solo en la andaluza.

### Modo de SOL<sup>78</sup>



No demasiado frecuente, este modo se caracteriza por la distancia de un tono entre el VII grado y la nota final, que proporciona unos giros característicos combinados con la sonoridad mayor de su primer tetracordo. No se nos ha presentado con toda claridad salvo en contadas ocasiones, como es el caso del *Gerineldo* de Carcabuey nº 8 (doc. 16). En los demás casos el VII grado aparece en el segundo tetracordo sin resolver en la nota final, por lo que bien podría interpretarse con melodías en modo mayor o modo de *do* que acabaran en la dominante, o también, como prefiere Manzano en estos casos, como un modo de *do* con el VII grado rebajado. Sirva como ejemplo la *Delgadina* de La Coronada, nº33 (doc. 74).

### Modo de LA



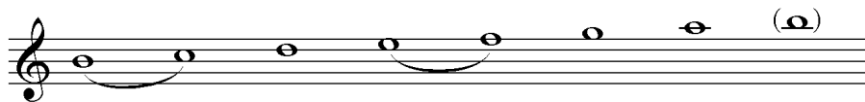
Es un modo frecuente en nuestro repertorio. Pero es difícil discriminar cuándo se trata de este modo o de una escala tonal menor, ya que ambas gamas tienen la misma interválica. Los rasgos que lo caracterizan son, según Manzano, “la inestabilidad del III grado, la entonación natural del VII... y la ausencia de la función de dominante en el decurso de la melodía” (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 174). En nuestra colección encontramos ejemplos claros y muy interesantes de estos rasgos y en la mayoría de las ocasiones en melodías de ámbito estrecho, lo que acentúa aún más el sabor modal. La melodía del *Tamar* de Almodóvar del Río, Ochavillo del Río y Peñalosa nº 37 (docs. 78,79 y 80) encontramos la inestabilidad del III grado (también del VI) en un ámbito de apenas una sexta. En el caso de *La malcasada* de Ojuelos Bajos, nº 50, y Montoro, nº 53, el ámbito es aún más estrecho, una quinta. Dudosa es la melodía nº 18 (doc. 43) *La doncella guerrera* de Ojuelos Bajos. Sin embargo, la catalogamos como modal por el

---

<sup>78</sup> No mencionamos el modo de *fa* pues no lo hemos encontrado en nuestra recopilación de romances. Se trata en cualquier caso de un modo muy raro en la música tradicional española, posiblemente debido a la presencia en el primer tetracordo del tritono melódico extraño a nuestra concepción melódica.

sabor que posee en su conjunto, además de carecer de la sensible propia de las melodías tonales.

#### Modo de *SI*



Por encontrarse el V grado a distancia de 5ª disminuida, este modo nos resulta insólito, aunque como indica Manzano: “Por extraño que parezca, aparece de vez en cuando en la tradición oral alguna melodía que toma como base de su construcción el sonido *si*, que ejerce como centro de atracción de los demás, y sirve de reposo último y final al decurso”. Nosotros hemos encontrado solo una melodía de este tipo, pero nos la han cantado en numerosísimas ocasiones. Se trata del romance de *La muerte ocultada* nº 59 (docs. 114-126) recogido en trece localidades, por lo general muy incompleto el texto, pero siempre asociado a esta melodía en el extraño modo de *si*.

#### Sistemas tonales

Las melodías que no se atienen a ninguno de los sistemas modales anteriores es porque se acomodan al modo mayor o menor del sistema tonal<sup>79</sup>. Representan en torno al 55% del total de melodías, aunque algunas de ellas poseen rasgos que se desvían del planteamiento tonal riguroso y se adentran en el terreno modal. Estos rasgos se basan en determinados giros melódicos que se combinan con algunos sonidos ambiguos. Por esa razón podemos concluir que la presencia de la modalidad es más acusada de lo que ese 45% restante refleja. No obstante, no creo que podamos hablar de una supremacía de lo modal, como algunos autores parecen sugerir en otros repertorios. En nuestro caso podría hablarse, como máximo, de una convivencia en igualdad de condiciones entre los sistemas tonales y modales.

#### Casos inciertos

Como acabamos de señalar, aparecen con cierta frecuencia melodías que se sitúan a mitad de camino entre un sistema y otro: bien dos tonos, bien dos modos, bien un tono y un modo. Esta ambigüedad se produce principalmente por la inestabilidad de determinados grados

---

<sup>79</sup> A excepción del nº 111 *Mambrú*, de Villanueva de Córdoba, el único que hemos recogido de un sistema tritónico

Miguel Manzano ha catalogado las más importantes de estas inestabilidades (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 181) algunas de las cuales las podemos encontrar también diseminadas en nuestra colección:

1. Inestabilidad del II grado en el modo de *mi*: conduce al modo de *la*.
2. Inestabilidad de los grados II, III y VI en el modo de *mi*: conduce al modo de *sol*.
3. Inestabilidad (o ausencia) del VII grado en un sistema mayor: conduce a los modos de *sol* o *do*.
4. Inestabilidad del III grado en un sistema tonal: produce la ambigüedad mayor-menor.
5. Cuando el cambio en algún grado se estabiliza, se produce una verdadera modulación
6. Finalmente, la presencia de entonaciones de sonidos pertenecientes a dos sistemas diferentes, hacen inclasificable una melodía.

#### **3.4.4. *Ámbito y perfil melódico***

Hemos reflejado en el análisis el ámbito de cada una de los temas melódicos. Es preciso señalar que cuando un romance presenta dos melodías que se alternan, como es frecuente en el romancero de ciego, hemos detallado el ámbito de cada una de ellas y no el global pues de esta manera entendemos que podrá responderse mejor a la cuestión de la amplitud de ámbito habitual en el repertorio.

Para analizar el perfil de las melodías de nuestro romancero, hemos empleado como ya se señaló los criterios metodológicos que exponen Susana Weich-Shahak y Judith Etzion en su artículo *The music of the judeo-spanish romancero: stylistic features* (ETZION & WEICH-SHAHAK, 1988). Hemos comprobado sobradamente que los tipos taxonómicos que proponen son bastante adecuados para nuestros propósitos.

En el siguiente cuadro resumimos la clasificación de estas autoras y los rasgos que caracterizan cada uno de los tipos, los rasgos comunes y algunos comentarios que añaden en su artículo:



**Tipología melódica en el Romancero judeo-hispánico  
según Judith Etzion y Susana Weich-Shahak<sup>80</sup>**

<p style="text-align: center;"><b>Criterios de tipificación de cada frase:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La posición de la frase en la secuencia de las cuatro frases del romance</li> <li>• El rango de cada frase en relación con el rango global del romance completo</li> <li>• El rango de cada frase en comparación con el de la frase anterior y posterior (tanto la primera y la última nota como la más grave y la más aguda de las frases comparadas)</li> <li>• La última nota de cada frase y su situación en la escala o modo del romance <ul style="list-style-type: none"> <li>• Las notas axiales en el dibujo melódico de cada frase</li> </ul> </li> </ul> <p style="text-align: center;">Como regla general: <b>Rasgos comunes en tres de las cuatro frases se consideran suficientes para la clasificación del tipo</b></p>					
	<b>1ª frase</b>	<b>2ª frase</b>	<b>3ª frase</b>	<b>4ª frase</b>	<b>Otros comentarios</b>
<b>TIPO I</b>	Movimiento ascendente y descendente. Puede iniciarse con una ondulación o una repetición de nota. Los intervalos más frecuentes entre las dos notas axiales son la cuarta y la quinta.	Situada en un ámbito superior a la primera frase, extendiéndose al tetracordo o pentacordo superior. Comienza en un grado superior a la nota final de la primera frase o bien alcanza un pico superior al de la primera frase, o ambas cosas. Esta segunda frase tiene el ámbito más agudo del romance.	Descenso paulatino. Tiene un ámbito menor que la 2ª frase y, a veces, el menor rango de las cuatro. Suele concluir en la subtonica (o más abajo) o en la tónica.	Suele tener menor ámbito que la 3ª frase y, como es de esperar, suele terminar en la tónica. Aunque no siempre es así, por cuanto otro final (subtonica o super tónica) conviene para un mejor enlace entre estrofas	Predomina el esquema <b>ABCD</b> así como los que repiten alguna frase, especialmente, <b>AA'BC</b>
<b>TIPO II</b>		Cuando la 1ª frase es más aguda, se establece un diseño en terrazas descendentes entre la 1ª y la 3ª frase.	Rasgos melódicos similares a los del tipo I.	Rasgos melódicos similares a los del tipo I.	Es esencialmente una modificación del tipo I Predomina el esquema <b>ABCD</b>
<b>TIPO III</b>	Rasgos melódicos similares a los del tipo I,	Rasgos melódicos similares a los del tipo I. El ámbito va ascendiendo entre la 1ª y la 3ª frase.	En ella se encuentra el ámbito más agudo.		Este tipo predomina en los romances marroquíes Predomina el esquema <b>ABCD</b> y <b>AA'BC</b>

<sup>80</sup> Basado en (ETZION & WEICH-SHAHAK, 1988)

<b>TIPO IV</b>		Está en un ámbito más alto o similar que la primera frase	Segunda, tercera y cuarta frase van descendiendo paulatinamente en su rango o al menos en su nota final		Emplean el esquema <b>ABCD</b>
<b>TIPO V</b>	Rasgos melódicos similares a los del tipo I	Rasgos melódicos similares a los del tipo I	Las frases tercera y cuarta forman un arco: La 3ª concluye con un ascenso	Esta cuarta frase presenta un descenso melódico hasta su cierre	Predomina el esquema <b>ABCD</b> y <b>AA'BC</b>
<b>TIPO VI</b>	La estructura global consta de dos unidades, cada una compuesta por dos frases. Las dos unidades están construidas bien por repeticiones <b>AA'BB'</b> o <b>ABA'B'</b> , bien con una continuidad melódica 1ª frase – 2ª frase ; 3ª frase – 4ª frase				Presente sobre todo en el repertorio marroquí y poco en el oeste
<b>TIPO VII</b>	Este tipo incluye un puñado de romances que no pueden ser incluidos en los tipos anteriores, por ejemplo cuando todas sus frases circunscriben aproximadamente el mismo ámbito, debido particularmente a las repeticiones (Ej. <b>AA'A''B</b> )				

**Rasgos significativos comunes:**

1. Las cuatro frases musicales en cada romance tienen la misma o aproximada longitud.
2. La primera frase presenta arco completo con ascenso y descenso o, al menos, un movimiento ascendente
3. La segunda frase es más aguda que la primera, salvo si estas dos primeras frases son idénticas o similares
4. En un importante número de romances el ámbito de la tercera frase es más grave que el de la segunda, principalmente por un movimiento descendente hacia una nota cadencial más baja.
5. En la mayoría de los romances las frases concluyen con una cadencia descendente

La principal incongruencia que encontramos a la hora de aplicar la metodología de estas autoras a nuestro repertorio está en el hecho de que se ciñen a melodías con cuatro incisos, por lo que todas aquellas tonadas cuya estructura es más compleja, no serían susceptibles de ser sometidas al análisis. Bien es cierto que, como vimos en el apartado dedicado a las estructuras formales, la mayor parte del romancero se ajusta a esa organización en cuatro incisos. Y, por otra parte, aunque algunas melodías excedan ese número cerrado de cuatro incisos, algunas consideraciones menores nos permitirán adaptarlas al patrón de los cuatro incisos.

Veamos el siguiente ejemplo:

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 112

13

Mes de ma - yo, mes de ma - yo, cuan - do las tris - tes ca -  
lo - res, cuan - do los e - na - mo - ra - dos re - ga - lan ra - mos de flo - res, cuan  
do los e - na - mo - ra - dos re - ga - lan ra - mos de flo - res

Aunque se trata de un tema de seis incisos con estructura A B C D E F, podemos admitir que los dos últimos son solo una extensión que exige el hecho de que el texto solo tendrá sentido si se completan los seis versos. De hecho en otros momentos del romance la intérprete puede cerrar la estrofa con solo cuatro incisos. Y en todos los casos reconocemos el sentido descendente de la frase lo que la encuadra en el tipo II de la clasificación.

Y en este ejemplo de *El quintado* de Fernán Núñez, con estructura AB AB CD,

55  $\text{♩} = 120$

Sol-da-di-to, sol-da-di-to, ¿por qué tie-nes tan-ta pe-na?

Es que me he ca-sa-do a-yer y hoy me han tra-i-do a la gue-rra. ¿Tan

bo-ni-ta es tu mu-jer que tan-to te a-cuer-das de e-lla.

vemos cómo la melodía de los dos primeros versos se repite en los dos siguientes. Omitiendo esta repetición, obtenemos una melodía que se ajusta a cuatro versos, con dos incisos, que puede ser fácilmente catalogada en el tipo VI debido precisamente a que los versos se cantan ligados dos a dos.

Hechas estas salvedades, podemos decir que el sistema de clasificación resulta eficaz y nos ofrece una herramienta para describir y catalogar la mayoría de nuestras melodías con cierta facilidad.

Incluimos a continuación un caso ejemplar extraído de cada uno de los tipos para una mejor comprensión de la clasificación:

**Tipo I:** Después de un primer inciso ascendente, alcanza el punto más alto en el segundo inciso y desde ahí descendiendo hasta el final.

#### LA BASTARDA Y EL SEGADOR

38  $\text{♩} = 96$

Y u-no de los se-ga-do-res, y u-no de los se-ga-do-res gas-ta

ro-pi-ta "trun-fa-da", gas-ta ro-pi-ta "trun-fa-da".

**Tipo II:** El primer inciso es el más agudo y va descendiendo en terrazas hasta el final.

### GERINELDO

Versión de Villanueva de Córdoba  
Lucía Romero, 2009

$\text{♩} = 100$

12 
  
Ma - ña - ni - tas de San Juan se le - van - ta Ge - ri - nel - do
   




  
a dar a - gua a su ca - ba - llo a las o - ri - llas del E - bro.

**Tipo III:** Ascende durante los tres primeros incisos y desciende en el cuarto

### DON BUESO

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

$\text{♩} = 132$

131 
  
La rei - na se pa - se - a - ba por un a - rro - yi - to a -
   

  
rri - ba, la cau - ti - va - ron los mo - ros se la lle - va - ron cau -
   

  
ti - va. la cau - ti - va - ron los mo - ros se la lle - va - ron cau - ti - va.

**Tipo IV:** Parecido al primer tipo, pero el primer inciso no asciende tan claramente. El segundo ya comienza el descenso paulatino hacia el final

## LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA

Versión de Ochavillo del Río

Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 112

247

Si us - ted me es-cu-cha-ra un ra - to, si us - ted me es-cu-cha-ra un  
ra - to le con - ta - ría el en - tre - més, a la re - tun -  
tún, bá-i-la-me el in - glés, a la re - tun - tún, bá-i-la-me - lo bien.

**Tipo V:** Las frases tercera y cuarta forman un arco.

## GERINELDO

Versión de Fuente Obejuna

Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 140

17

Ge-ri-nel-do, Ge-ri - nel-do, mi ca-ma-re - ro pu-li-do,  
quién te pu-die-ra te - ner tres ho - ras a mi al-be drí - o  
quién te pu-die-ra te - ner tres ho - ras a mi al-be drí - o

**Tipo VI:** Los cuatro incisos forman dos unidades de dos incisos cada una.

## LA NOVIA ABANDONADA DEL CONDE DE ALBA

Versión de El Rinconcillo (La Carlota)

Encarnación Mohedano Sánchez, 2002

♩ = 168

70

Es - tan - do E - le - na en su cuar - to don -  
de bor - da - bay co - sí - a han lle - ga - do sus a -  
mi - gas: Que el no - vio no la que - ri - a

**Tipo VII:** No se ajusta a ninguno de los tipos anteriores

LA VIRGEN Y EL CIEGO

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)

Inés Guisado Rodríguez, Felipa Masiñano Manzanedo,

Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 120

195

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, la Vir - gen va ca - mi - nan - do ca - mi -

ni - to de Be - lén y o - lé y o - lé y ho - lan da y o -

lé, y ho - lan - da ya se fue, que ya se fue, que ya se fue.

**3.4.5. Aspectos rítmicos y agógicos**

Nos centraremos en este apartado en todo lo concerniente al modo en que la línea melódica se desarrolla a través del tiempo, es decir, a todos aquellos aspectos que se basan en la distribución temporal de los sonidos de la melodía. Para este análisis, la teoría musical ha creado y desarrollado los conceptos de pulso, métrica, ritmo, compás, *tempo*, etc. que son los que emplearemos en este apartado.

Antes de abordar plenamente la cuestión rítmica, es necesario detenernos en una etapa intermedia, pero de crucial importancia, a saber: la relación entre los sonidos de la melodía y las sílabas del texto. Y la conclusión que extraemos fácilmente de la lectura de las melodías del romancero es que predominan abrumadoramente el género silábico, es decir, que lo habitual es que cada sílaba se cante con una nota. Esto no impide que esporádicamente aparezca alguna vocalización con dos o tres notas en una misma sílaba, sobre todo como recurso expresivo al final de las frases; lo que no altera el dictamen de abrumador predominio silábico. Se trata de un hecho lógico, pues no hemos de olvidar que estamos trabajando con textos narrativos en los que lo importante es la exposición clara y llamativa del texto. El atractivo del embellecimiento melódico a través de extensos melismas estaría aquí fuera de lugar.

Como consecuencia de lo anterior podemos constatar que en la práctica totalidad de los romances que hemos recogido se percibe un pulso rítmico que, no sin dificultades, puede ajustarse a algún patrón de medida, bien sea regular o irregular. Solo

en muy contados casos hemos encontrado melodías que se ajustan más bien a la dicción del texto que a un pulso métrico externo, lo que habitualmente se denomina *estilo recitativo* o *ritmo libre*.

### Distribuciones métricas

Ya nos hemos referido en el apartado de la transcripción a las dificultades que se presentan al tratar de reflejar en la plantilla regular de un compás una distribución de pulsos temporales que goza de una gran libertad y flexibilidad. En el repertorio que analizamos nos encontramos con una rica variedad de distribuciones rítmicas. Se presentan con una frecuencia que no llega a ser abrumadora las distribuciones regulares que se ajustan a los compases ordinarios: ternarias (3/8, 3/4), binarias (4/4, 2/4) y de subdivisión ternaria (6/8). Se pueden consultar multitud de ejemplos en nuestra colección.

Llama más la atención la frecuencia relativamente alta con la que aparecen distribuciones polimétricas<sup>81</sup>. Dentro de estas, las más escasas son las regulares, las que se pueden ajustar a compases de amalgama, como por ejemplo en esta versión de *La malcasada*:

Versión de Adamuz  
Isabel Amil Castillo, 2009

♩ = 124

101

Me ca-sa-ron mis pa\_dres chi-qui-ta ya-ten-di\_da con

un a-mor pe-que\_ño que yo no lo que-rí-a. Que run,

run, que run, run del al-ma mí\_a.


<sup>81</sup> Manzano las denomina “polirritmos sucesivos” (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 213). Nosotros empleamos una terminología diferente, pues cuando se trate de varios metros sucesivos que no se superponen empleamos el término ‘polimetría’ y reservamos el de ‘polirritmia’ para el caso en que esos ritmos se superponen.



o esta otra de *Las tres cautivas*:

Versión de San Sebastián de los Ballesteros,  
Josefa Mariscal Aguilera, Dolores Rider Baena,  
Ana Alcaide Estévez, Isabel Toledano García, 2001

$\text{♩} = 64$

153 

y, entre los de ciego, esta de *El padre usurero*:

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2004

$\text{♩} = 120$

351 

Son mucho más frecuentes las polimetrías irregulares, en las que, o bien se quiebra una secuencia de pulsos que venía siendo regular, o bien se combinan agrupaciones varias sin que pueda reconocerse regularidad alguna.

Ejemplo del primer caso es esta *Silvana* de Ochavillo del Río:

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

$\text{♩} = 60$

87 

y del segundo esta *Doncella guerrera* de la misma localidad e informante:

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 160

42

En Se-vi-lla un se - vi - lla - no, sie - te hi-jos le dio  
Dios y tu - vo la ma - la suer - te que nin - gu-no fue va - rón -

o esta versión del *El quintado* de Villanueva del Rey:

Versión de Villanueva del Rey  
Conchi García González, 2008

♩ = 124

56

...Le ha "pre-gun-tao" el ca-pi - tán por qué lle-vas tan - ta pe-na,  
¿es por pa-dre o es por ma - dre o es por mar - char - te a la gue-rra.

Un tercer caso que habría que mencionar aquí es el de aquellas melodías en las que se percibe claramente una superposición polirrítmica. Sin embargo, este caso, por su importancia, lo vemos más detenidamente en el siguiente apartado.

Aunque pueda sorprender esta preferencia por las polimetrías precisamente en frases melódicas tan breves y que podrían tender hacia una mayor regularidad, ha de tenerse en cuenta una vez más que estas melodías acompañan a un texto narrativo y se amoldan a él, repitiéndose monótonamente una y otra vez. Esto hace que estas irregularidades se establezcan fácilmente y lleguen a percibirse como naturales.

Son muy esclarecedoras las palabras de Manzano refiriéndose a esta particularidad del romancero y, en general, del conjunto de las canciones de tradición oral<sup>82</sup>: “los frecuentes cambios de compás que aparecen en nuestras transcripciones no son debidos a errores de los intérpretes, sino que forman parte de una configuración melódica en la que la dicción natural del texto prevalece sobre la atadura a la sucesión fija de valores que representa un compás invariable. En cierto modo, estos cambios son

<sup>82</sup> Aunque presentes en todo el repertorio, el mismo Manzano reconoce que es en los cantos narrativos donde las encontramos con “frecuencia y variedad inusitada”

consecuencia de la naturaleza semirrecitativa de las melodías...” (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 213)

### Polirritmias<sup>83</sup>

Cuando las melodías cantadas se acompañan con algún instrumento o mediante percusión, palmas, golpes, etc. es fácil percibir en algunas de ellas los fenómenos polirrítmicos. No es nuestro caso pues en general las informantes nos han cantado estos romances *a capella*, a una voz, aunque se sumaran varias intérpretes y, todo lo más, acompasándose con palmas regulares o irregulares, o bien golpes sobre la mesa. A pesar de ello, la polirritmia se percibe claramente en ciertos casos. Es decir, al escuchar la melodía se perciben dos distribuciones métricas posibles y simultáneas. Se trata generalmente de aquellas melodías en las que se superponen un compás ternario con su equivalente binario de subdivisión ternaria (6/8 y 3/4, generalmente). Esta polirritmia está muy arraigada en el repertorio español, pues se presenta en bailes como las seguidillas o el fandango, muy posiblemente por influencia de ritmos venidos de América y, lógicamente, son numerosas las melodías del romancero que se influyen de la misma distribución métrica. En la transcripción de estos casos siempre se presenta la duda de qué metro emplear: el ternario, el binario o la combinación de ambos. En general hemos optado por elegir la solución que mejor se acomoda a cada caso concreto, pero no hemos dejado de señalar que las otras posibilidades son igualmente válidas. Veamos algunos ejemplos:

Versión de Carcabuey  
Sexto Benítez Muriel, Araceli García Expósito, 2009

♩. = 72

16

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - di - to pu -

li - do, quién te co - gie - ra es - ta no - che tres ho -

ras a mi "a - ve - ni - do", quién te co - gie - ra es - ta

no - che tres ho - ras a mi "a - ve - ni - do",

<sup>83</sup> Véase nota 81

Esta versión de Carcabuey del romance de *Gerineldo* refleja con claridad lo que venimos explicando. En este caso hemos optado por una transcripción con cambios de compás porque están muy claros los compases que se amoldan a cada uno de los dos metros. Sin embargo, el resultado no es tan rígido como parece reflejar la transcripción. El ritmo con el que se desenvuelve la melodía es muy fluido y como decimos polirrítmico. Es decir, todos los compases son a la vez binarios y ternarios. Por eso las negras que aparece en la 2ª parte de los compases de 3/4 las de la 2ª mitad de los de 6/8 tienen un suave carácter de síncope que en la transcripción no se refleja. Lo mismo ocurre en la melodía 68, la versión de Fuente Palmera de *El quintado + La aparición*.

En el caso siguiente, sin embargo, se ha optado por una transcripción en el metro regular de 6/8:

Versión de Hinojosa del Duque  
Damiana Montenegro Zamorano, 2009

♩. = 72

358

U - na cor - do - be - sa fue a Se - vi - lla a ver los to - ros, u - na  
Con el vi - to, vi - to, vi - to, con el vi - to, vi - to, va. Con el  
Ma - ría An - to - nia. Ma - ría An - to - nia, tú no sa - bes lo que has he - cho. Ma - ría An

cor - do - be - sa fue a Se - vi - lla a ver los to - ros. En la  
vi - to, vi - to, vi - to, con el vi - to, vi - to, va. No me  
to - nia, Ma - ría An - to - nia, tú no sa - bes lo que has he - cho: ol - vi -

mi - tad del ca - mi - no la cau - ti - va - ron los mo - ros, en la  
mi - res a la ca - ra que me pon - go co - lo - rá, no me  
dar a un pri - mo her - ma - no por que - rer a un fo - ras - te - ro, ol - vi -

mi - tad del ca - mi - no la cau - ti - va - ron los mo - ros,  
mi - res a la ca - ra que me pon - go co - lo rá.  
dar a un pri - mo her - ma - no por que - rer a un fo - ras - te - ro.

Se trata de la popular melodía de *El Vito*, cuyo texto aparece aquí como introducción al romance propiamente dicho. El romance se continúa cantando con la misma melodía. Es un buen ejemplo de cuanto estamos señalando. Hubiera sido posible, como en el caso anterior, haber empleado una métrica alternada pues también está clara la alternancia de compases binarios y ternarios, pero en este caso y con la métrica elegida se subraya muy bien el carácter sincopado de la segunda negra de los compases “más ternarios”.

La melodía nº 60 de nuestro catálogo la hemos recogido asociada al romance de *Don Bueso* en numerosas ocasiones. Los diez documentos que llevan la numeración 127-136 nos la presentan en distintas variantes todas ellas bastante parecidas. No obstante, está transcrita empleando distintos compases que es otra manera de reflejar la polirritmia bien patente en este caso. El metro más empleado aquí es el de 3/8 que parece el más apropiado en el caso de las interpretaciones con tempo más vivo, como en el ejemplo siguiente:

Versión de Peñalosa  
Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩. = 66

132

A - pár - ta - te mo - ra be - lla, a - pár - ta - te

mo - ra lin - da de - ja be - ber mi ca -

ba - llo a - gua fres - ca y cris - ta - li - na

De esta forma se muestra muy bien la síncopa que aparece cada dos compases y que en la distribución de 3/4 no parece serlo.

Un último caso de polirritmia lo encontramos en el romance de ciego de *El Pernal* que emplea la popular melodía de los tanguillos de Cádiz, con una característica hibridación de los compases de 2/4 y 6/8 (Véase la melodía nº 187, sobre todo la versión de Priego, doc. 410).

### Tempo

Para finalizar esta sección, haremos una mención breve al tempo con que se interpretan los romances aquí recogidos. Dice Manzano que los cantos narrativos suelen mostrar un movimiento más bien pausado al estar condicionados por su funcionalidad básica: servir de soporte musical para la dicción de un texto (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 211). No estamos de acuerdo con esta afirmación en el caso andaluz. Es conocido que en estos romances cordobeses y en general en los andaluces, el tempo suele ser más vivo que en los castellanos. Esto los dota de una personalidad que los

aleja de aquel carácter funcional y les confiere una autonomía como melodías que ya no condiciona en absoluto el tempo.

En cualquier caso, los *tempi* que nos muestra el repertorio completo son muy variados. Hay melodías de movimiento pausado como también las hay de tempo muy vivo. Incluso la misma melodía la encontramos a veces en las distintas variantes con un tempo muy diferente.

#### **3.4.6. *Íncipits y finales***

El intervalo con el que se inicia una melodía es un elemento de análisis de considerable interés. Por ello hemos ido anotando cuidadosamente en nuestros análisis los íncipits de cada romance. En el caso que nos ocupa, y tratándose de melodías pensadas para interpretarse sin acompañamiento instrumental, las primeras notas de la misma sirven de orientación sobre la organización tonal que va a regir el conjunto. De ahí la frecuencia con la que aparecen determinadas fórmulas, las más apropiadas para este fin. Dos son las más comunes: la repetición de nota y el salto de cuarta ascendente, comúnmente después de haber repetido la primera nota. Algo más de la mitad de las melodías emplean alguna de estas dos fórmulas. Su utilidad se basa en el establecimiento de una nota básica que suele ser la nota final del modo y que es la que se repite al inicio o aquella a la que se salta tras la cuarta ascendente.

Otras fórmulas interesantes y que cumplen esta tarea de situación tonal serían el arpeggio ascendente (el descendente es excepcional) o el comienzo por grados conjuntos conformando una escala que, esta sí, puede ser ascendente o descendente. Con mucha menor frecuencia nos encontramos arranques con saltos de tercera ascendente o descendente, quinta ascendente o descendente, sexta ascendente y octava ascendente.

Pese a todo, también nos encontramos rara vez con melodías que comienzan sin esa orientación inicial, por lo que no podemos situarnos tonalmente sino a medida que avanza el discurrir melódico. Veamos este ejemplo de *El quintado* de Villanueva del Rey:

56  $\text{♩} = 124$

...Le ha "pre-gun-tao" el ca-pi - tán por qué lle-vas tan - ta pe-na,

és por pa-dre o es por ma - dre o es por mar - char - te a la gue-rra.

De todo lo anterior pueden verse numerosos ejemplos fácilmente localizables con la ayuda de las tablas de análisis.

En cuanto al final, no ha sido detallada en cada documento la fórmula final, pero una rápida mirada nos desvela que la mayoría de los finales se alcanzan mediante fórmulas descendentes, más o menos por grados conjuntos, que es el modo habitual de alcanzar la nota *finalis* en las melodías de carácter modal. Alguna vez se llega a la tónica desde la sensible, fórmula habitual de la música tonal, pero no es lo corriente.

También hemos analizado el comienzo y el final de nuestras melodías desde la perspectiva rítmica. Encontramos comienzos anacrúsicos y téticos (también algún acéfalo) casi en igual proporción; y finales masculinos y femeninos, más frecuentes estos últimos. Aunque pudiera pensarse que estos gestos de arranque y cierre deberían estar vinculados a la métrica del texto, no es así siempre. Encontramos, por ejemplo, numerosos finales femeninos aun cuando la rima cierra con palabras agudas, que parecen exigir el masculino.

### 3.4.7. Estilos

Ha sido Miguel Manzano quien en su *Cancionero Leonés* comenzó a abordar el estudio del repertorio del romancero desde esta perspectiva más bien estética y ha continuado en trabajos posteriores en la misma dirección (MANZANO ALONSO, 1994, págs. 168-187). El autor ha puesto mucha fe en la metodología que ha desarrollado para este aspecto y la considera un valioso “procedimiento que puede contribuir en mucha mayor medida que todos los anteriores, al conocimiento de la música... del romancero español” A su metodología nos hemos de remitir necesariamente. Anticipamos sin embargo, que diferimos en algunos aspectos de la

misma, pese a lo cual la hemos seguido considerando adecuada, con las necesarias matizaciones.

Distingue este autor cuatro estilos reconocibles y diferenciables en el repertorio del romancero que a continuación enumeramos y describimos someramente:

- a) Estilo narrativo severo: Fórmulas muy simples, repetitivas y monótonas, que actúan como “mero soporte para una recitación musicalizada del texto narrativo”. Es un estilo que puede calificarse de *protomelódico*.
- b) Estilo narrativo melódico: En estas fórmulas, la melodía aún está al servicio del texto, pero ha desarrollado una musicalidad “de gran belleza e inspiración”.
- c) Estilo narrativo-lírico: Ahora sería el elemento musical el que supera en presencia e importancia al contenido del texto. Son melodías con fuerte carga sentimental que dota al relato narrativo de tintes dramáticos.
- d) Estilo de tonadilla vulgar: Las melodías de este estilo parodian el estilo de la tonadilla culta pero en un modo vulgar que sintoniza con un texto de similares características.

Las objeciones que encontramos en estos criterios de clasificación se centran en tres aspectos:

1. Aunque entendemos que se han encontrado unos modelos válidos, no se nos ofrecen unos criterios objetivos que permitan catalogar cada documento. Hay casos claros y evidentes, pero también hay muchos difíciles de clasificar. El autor confía en el instinto del investigador y en el conocimiento que procura una lectura atenta y amplia del repertorio, lo que a la postre puede entenderse, a nuestro juicio, como una educación del gusto en un cierto sentido que condicionará más que aclarará el proceso discriminatorio. El único criterio que se nos ofrece es el predominio del texto sobre la melodía o de esta sobre aquél; y también es un criterio sujeto a la interpretación.

2. Manzano establece una secuencia cronológica entre estos cuatro estilos de manera que el primero correspondería a los romances más antiguos y el último a los más recientes. Se convertiría así este criterio en una metodología de tasación cronológica. Entendemos que no puede llegarse a tanto. Ciertamente hay rasgos que consideramos antiguos porque lo son, del mismo modo que los hay más modernos. Pero



no tenemos ninguna garantía de que estos rasgos antiguos se encuentren exclusivamente en los documentos más remotos, pues han podido asimilarse a los más recientes. Del mismo modo una melodía antigua puede enriquecerse con giros de moda más actual, dificultando tanto su catalogación en alguno de los estilos como su datación temporal.

3. Paralelamente a la evolución cronológica que hemos cuestionado en el punto anterior, el autor establece abiertamente un proceso de degradación progresiva desde la pureza auténtica del estilo severo hasta la vulgaridad contaminada de la tonadilla. La misma terminología empleada delata este declive. La razón por la que no estamos de acuerdo es porque al fin y al cabo lo que se están emitiendo son juicios estéticos que, en este caso, carecen de toda objetividad. Posiblemente, desde nuestra perspectiva actual, el gusto musical pretérito nos puede parecer más refinado y elegante que las preferencias recientes del mismo pueblo, pero entendemos que debemos detener nuestro juicio en el simple análisis y descripción de los hechos musicales que nos encontramos sin entrar en valoraciones estéticas que pueden refutarse con un simple cambio de perspectiva. No entendemos por qué al enfrentar la sobriedad y equilibrio de ciertas melodías contra la desmesura y capricho de los giros de otras hay que calificar a estas de vulgares frente a aquellas.

Pese a estos argumentos, hemos utilizado el criterio de Manzano para describir el estilo y el carácter de los distintos temas melódicos de nuestro romancero. Hemos encontrado unos resultados que, con algunas diferencias, son paralelos a los de Manzano. Hay que hacer la salvedad de que la línea que separa los estilos ‘narrativo lírico’ y de ‘tonadilla vulgar’ no es para nosotros tan clara como parece serlo para este autor –que incluso llega a crear un grupo especial de documentos bajo esta denominación– por lo que hemos dudado mucho a la hora de catalogar estos documentos.

### 3.5. Versiones y variantes melódicas

Por lo que respecta al texto, las distintas presentaciones de un mismo romance (recogidos en distintas colecciones, interpretados por distintos informantes,...) ofrecen diferencias que se han denominado tradicionalmente variantes. Por lo que respecta a la música, esta cuestión es más compleja. Un mismo romance puede interpretarse con distintas melodías. En ocasiones, se trata de tipos melódicos completamente diferentes y entonces hablamos de *versiones* distintas del mismo romance. Desde nuestra perspectiva musical, se trata de cantos distintos. Pero con frecuencia, aunque varios informantes empleen la misma melodía, se presentarán diferencias de menor o mayor envergadura que harán que sus interpretaciones se distingan una de otra. Hablamos entonces de *variantes melódicas*. El calificativo de ‘melódicas’ es necesario para distinguirlas de las variaciones en el texto que veíamos al principio.

La presencia de varias versiones de un mismo romance ya ha sido tratada en el epígrafe 2.2.4 cuando analizábamos el vínculo entre texto y melodía en un romance. Nos referiremos ahora a la cuestión de las variantes. Este tema está estudiadísimo en el terreno filológico por su incuestionable interés y también se ha investigado en el ámbito musical aunque sin tanta profundidad. Declaramos de entrada nuestra fascinación ante este fenómeno que permite que una melodía experimente transfiguraciones a veces bastante radicales sin que por ello deje de ser reconocible como la misma. Es una invitación a la reflexión acerca de cómo actúan la memoria y la creatividad de los cantores tradicionales y al análisis de cuáles son los rasgos esenciales de una melodía.

Ya los grandes folkloristas de la talla de Bartók y Brailoiu detectaron la importancia y singularidad de este hecho e insisten en la necesidad de recoger con precisión todas las variantes posibles de una melodía. Dice Bartok: “esta variabilidad constituía uno de los caracteres peculiares y constantes del canto popular. La música popular es como un ser viviente que cambia de minuto a minuto. No se puede decir entonces: «esta o aquella melodía es como yo la he anotado». Solo puede asegurarse que era así en determinada ocasión, en el momento en que ha sido anotada” (BARTÓK, 1979, pág. 44). Y Brailou recoge y asume esta palabras de László Lajtha: “*La musique populaire est, par excellence, l’art de la variation.- La musique populaire produit de nouveau par un processus de variation.- Le penchent pour la variation et la spontanéité... assurent... la force, la capacité d’évolution, la vie de la musique*

*populaire, qui se manifeste tant que celle-ci conserve sa malléabilité et sa ductilité*” (BRAILOU, 1973).<sup>84</sup>

Estamos de acuerdo con Manzano<sup>85</sup> en que, al enfocar este asunto, hay que huir de las posturas extremistas que postulan de una u otra forma la existencia de tipos melódicos “ideales” de los que las interpretaciones puntuales no serían sino recreaciones singulares (que es la opinión de D. Schubart) o corrupciones debidas a fallos en la memoria (que es la de M. Schneider) (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 156). La presencia abrumadora de variantes de un tipo melódico se debe a la transmisión oral, pero no puede explicarse exclusivamente como fallo de memoria de los intérpretes. Otros factores han de ser tenidos en cuenta como la idiosincrasia vocal de cada intérprete, su creatividad o el gusto musical de una época. Y desde luego hay que descartar el principio de degradación o corrupción, tan corriente en los primeros estudiosos de la música popular, pero que Bartok y Brailoiu ya denunciaron como un error<sup>86</sup>. Además se añade el hecho de que, salvo estudios muy detallados y meticulosos que no se han hecho<sup>87</sup>, es imposible verificar cualquier proceso evolutivo pues carecemos de un modelo con el que contrastar las distintas variantes. Aunque cada melodía debió surgir en algún momento y aunque admitimos que ese nacimiento ha de atribuirse a un individuo único, hay una constante intervención colectiva. En primer lugar, porque el creador popular no crea solo para él sino para la comunidad, por lo que su creación se inserta en una tradición que ha de conocer. Pero, en segundo lugar, su creación va a pasar inmediatamente a manos de otros intérpretes que, si les parece

---

<sup>84</sup> [La música popular es, por encima de todo, el arte de la variación. La música popular produce novedades a través de un proceso de cambio. La inclinación hacia la variación y la espontaneidad... aseguran ... la fuerza, la capacidad de evolución, la vida de la música popular, que se manifiesta en tanto conserve su maleabilidad y ductilidad.] (Traducción propia)

<sup>85</sup> Observamos en Manzano una actitud más abierta aquí que al abordar los estilos que veíamos en el punto anterior, estando ambos aspectos muy relacionados

<sup>86</sup> Béla Bartók lo expresa con rotundidad “...los recolectores comenzaron a advertir ciertos fenómenos singulares. Por ejemplo: ¡se convencieron de que las *variantes* introducidas en los cantos populares obedecían a ciertas leyes! Y esto los indujo a no juzgar a la *variante* como un error o como la corrupción de una determinada forma considerada la única justa” (BARTÓK, *Escritos sobre música popular*, 1979, pág. 44)

<sup>87</sup> Aunque la dimensión histórica ha atraído desde siempre a los folkloristas, como se deduce por el énfasis que en su momento hicieron en las teorías difusionistas, las deducciones obtenidas siempre parecen deberse a conjeturas e intuiciones más que a datos fehacientes y determinantes, por otro lado tan difíciles de obtener en un terreno tan movedizo como es la tradición oral. Es ejemplar en este sentido la actitud del etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu quien pese a su profundo conocimiento del folclore, se muestra siempre muy cauto a la hora de extraer conclusiones de orden histórico, a las que no renuncia, pero con las que es muy exigente. Véase (NATTIEZ J.-J. , “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou”, 1995)

apropiada<sup>88</sup>, la amoldarán al gusto de la colectividad que finalmente la hará suya. Vemos que hay una influencia de la tradición colectiva ya desde antes de la creación y en su posterior desarrollo.

Hemos de hacer referencia finalmente al epígrafe “Puntualizaciones” del capítulo IV “Versiones y variantes melódicas” del volumen II (I) del *Cancionero leonés* de M. Manzano (MANZANO ALONSO, 1988, págs. 83-86) en el que se hace una crítica meticulosa de cuatro artículos<sup>89</sup> que abordan esta cuestión de las variantes. Poco podemos añadir a lo allí expuesto, sino dejar constancia de nuestro acuerdo con las correcciones que hace a los cuatro autores y con las razones en que se apoya. Los errores en los que incurren son la confusión entre versiones y variantes (Tomás Parés y Crivillé), la elección del íncipit como elemento identificador del tipo melódico (Martínez Torner) o la excesiva flexibilidad en las posibilidades de asociación de una melodía a diferentes textos (Díaz). Se trata de errores que hemos tratado de evitar.

Por estas razones, en nuestro trabajo hemos optado por prestar atención extrema a las variantes reflejando al completo todos los documentos, por muy similares que puedan ser<sup>90</sup>. Es habitual encontrar romanceros o cancioneros en los que solo se recoge una variante de cada tipo melódico, aquella que parece más completa o más consistente. En esto se sigue la costumbre de los filólogos, habituados a retocar, completar, mejorar y componer los textos de unas variantes con otras. Nosotros, sin embargo, hemos transcrito por separado cada variante y las hemos recogido todas.

En algunos casos, disponemos de un número suficiente de variantes del mismo tema como para permitirnó extraer interesantes consecuencias acerca de los rasgos fundamentales de una melodía popular. Puede comprobarse esto en las transcripciones

---

<sup>88</sup> Manzano detalla los factores que contribuyen al éxito de una melodía (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 158):

1. Que sea característica,
2. Que sea atractiva, con “garra”
3. Que no sea muy difícil de aprender
4. Que se pueda cantar colectivamente a coro

<sup>89</sup> Se trata de los artículos:

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1987). “Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance *Gerineldo; el paje de la infanta*”. *Anuario Musical* (42).

DÍAZ, J. (1984/1985). “Melodías prototipo en el repertorio romancístico”. *Anuario Musical* (39/40).

MARTÍNEZ TORNER, E. (1925). “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”. En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal* (Vol. II, págs. 391-402).

TOMÁS PARÉS, J. (1959). “Las variantes en la canción popular”. *Anuario Musical*, 195-205.

<sup>90</sup> En el epígrafe 3.3. ya explicamos el modo en que hemos clasificado y enumerado las distintas versiones y variantes.

comparadas que presentamos para determinados temas melódicos y los comentarios que las acompañan, como el nº 59 correspondiente a *La muerte ocultada* o como en el ejemplo que vamos a ver a continuación correspondiente al nº 194 *Enrique y Lola (i)*.

El romance de *Enrique y Lola* es de entre los de ciego, el que más hemos recogido por toda la provincia y, salvo raras excepciones, siempre con esta melodía que hemos catalogado con el número 194. De las quince variantes encontradas hemos seleccionado ocho que disponemos en paralelo en la tabla de la página siguiente para facilitar la lectura en paralelo.

Antes de entrar en la comparación de sus variantes, hagamos un breve análisis de la melodía. Se trata de una melodía característica del repertorio de los romances de ciego con dos frases diferentes, ambas de cuatro incisos correspondientes a cuatro hemistiquios, que se van alternando en las distintas estrofas. Como todos los versos son octosílabos, podemos encontrar en las distintas variantes la misma estrofa cantada con una frase o con la otra.

En la clasificación que propone Crivillé en su trabajo sobre el romance de *Gerineldo; el paje y la infanta* corresponde al último tipo, el que denomina *Fórmula I*, del siguiente modo:

Nº de verso:	1	2	3	4	5	6	7	8
Esquema melódico:	a	b	c	d	e	f	g	h

fórmula que califica de excepcional por tratarse de un módulo doble. Y sería efectivamente excepcional si consideramos que en su caso se trata de un romance tradicional, pero lo que Crivillé denomina ‘módulo doble’ y nosotros hemos llamado sencillamente dos frases es una estructura habitual en el romancero de ciego. Según el sistema de representación de Manzano que nosotros hemos adoptado el esquema formal sería el siguiente:

A	B	C	D	A	B	C	D
a	b	c	d	a	b	c	d

Resultan así siete incisos, al quedar fusionados los dos últimos hemistiquios de la primera frase, generalmente produciendo una fractura rítmica.

En cuanto al perfil, puede observarse que la primera frase se ajusta perfectamente al tipo descrito como Tipo I. Sin embargo, la segunda frase no encaja adecuadamente a ninguno de los tipos que manejamos.

Tabla comparativa de variantes del romance de ciego “Enrique y Lola” (1ª frase)

The musical score displays eight variants of the first phrase of the romance "Enrique y Lola". Each variant is represented by a single staff, labeled 1a through 1i on the left. The music is written in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests) and melodic contours. Variants 1a, 1b, 1c, and 1e are very similar, while 1f, 1g, 1h, and 1i show more significant differences in their melodic lines, particularly in the later measures of the phrase.

Variantes:

1a (422) Córdoba

1b (423) Puente Genil

1c (424) Puente Genil

1e (425) Priego de Córdoba

1f (426) Montilla

1g (427) Montemayor

1h (428) Córdoba

1i (429) San Sebastián de los Ballesteros

Tabla comparativa de variantes del romance de ciego “Enrique y Lola” (2ª frase)

10

1a. 1b. 1c. 1e. 1f. 1g. 1h. 1i.

Variantes:

1a (422) Córdoba	1f (426) Montilla
1b (423) Puente Genil	1g (427) Montemayor
1c (424) Puente Genil	1h (428) Córdoba
1e (425) Priego de Córdoba	1i (429) San Sebastián de los Ballesteros.

En conjunto nos hallamos ante una melodía que parece separarse algo del patrón habitual del romance. En realidad, lo que ocurre es que los modelos que estamos aplicando se han construido pensando en las tonadas de los viejos romances tradicionales. En el romancero de ciego, en cambio, es normal encontrar estas estructuras melódicas más complejas. Y ello se debe a que se inscriben con claridad en la esfera de la tonalidad, más moderna que los sistemas modales. Es algo que se ve con claridad en nuestro ejemplo, pues es la tonalidad la que justifica la posibilidad de dos frases alternadas al darse entre ellas un contraste tonal: La primera está perfectamente definida en tonalidad menor, mientras que la segunda comienza en el relativo mayor de aquella para finalizar en un descenso típico del modo de *mi* que permite el regreso a la tonalidad principal a través de su dominante. Tan afianzado se muestra el carácter tonal, que vemos cómo con total naturalidad se aborda el intervalo melódico de tritono. Este salto, que tan cuidadosamente se evita en los giros modales es aquí empleado para finalizar un inciso y, en ocasiones, para comenzar el siguiente. No debe extrañarnos pues, pese a la mala fama que arrastra, el tritono es un medio rápido y eficaz de definir la tonalidad. Y en ese contexto es fácil de entonar. En nuestra colección de romances y canciones populares lo hemos encontrado con relativa frecuencia.

No es solo el análisis tonal el que nos revela que la melodía de “Enrique y Lola” es de reciente creación. Si valoramos su carácter llegamos a la misma conclusión. Como veíamos en el epígrafe anterior, Manzano clasifica las melodías del romancero atendiendo a su carácter en cuatro tipos que van desde el estilo *narrativo-severo* al estilo *de tonadilla vulgar*. Nuestro romance encaja justamente en el tercer tipo, *narrativo-lírico*, pues, respetándose los requisitos básicos del canto narrativo, se introduce un fuerte componente sentimental. Como ya hemos señalado, estamos de acuerdo en general con la caracterización y clasificación de este autor, pero no podemos evitar señalar que en sus palabras se entrevé una valoración estética que considera inferiores estas melodías “modernas” frente a la austeridad de las tonadas que acompañan los romances tradicionales. Creemos que esta valoración es otra muestra del culto al mito de la autenticidad<sup>91</sup> que tanto se prodiga entre los estudiosos del folclore. Sus palabras concretas son:

---

<sup>91</sup> Cfr. (DÍAZ G. VIANA L. , 2002)



“repertorio popularizante ... con melodías facilonas, en las que aparecen los rasgos más tópicos y reiterativos del repertorio tradicional, pero no los más hondos y auténticos.” (MANZANO ALONSO, 1994, pág. 181)

Frente a esta opinión, creemos que en materia de folclore, el gusto corresponde al pueblo. Si es cierto que este estilo corresponde al gusto de una época, no lo es menos que los estilos más severos corresponden a otras, pero lo importante es que todos ellos gozan del interés del pueblo cuando son mantenidos en su repertorio.

Muy interesantes son también los aspectos rítmicos en este romance. Es evidente la ambivalencia polirrítmica que oscila entre la subdivisión binaria y ternaria, de modo que tanto como a la transcripción propuesta se acomoda a una alternante en la que los compases impares mantuvieran el 6/8 mientras que los pares figuraran en 3/4. Es destacable igualmente la heterorritmia del sexto compás que cinco de las ocho informantes interpretan. Conviene recordar que la reiterada presencia de heterorritmias como esta y variados compases de amalgama constituye, desde el punto de vista musical, uno de los aspectos más interesantes del romancero.

Pasemos ya a la comparación de las distintas variantes. Lo primero que nos llama la atención es su variedad. Tratándose de la misma melodía, no encontramos, no ya dos variantes iguales, sino ni siquiera un inciso común a todas ellas. Describiremos a continuación cada uno de ellos<sup>92</sup>.

- 1<sup>er</sup> inciso: Es de los más homogéneos. Solo se distinguen la traslocación de dos notas (“re-do” por “do-re”) en las variantes 1e y 1h y la desaparición del puntillo en 1c.
- 2<sup>o</sup> inciso: También ofrece cierta homogeneidad excepto la pequeña divergencia en el final al suprimirse la nota de paso en las variantes 1e y 1h. Las variantes 1g y 1i no comienzan con el salto de quinta de las demás siendo sustituido por un ascenso desde el final del inciso anterior hasta el “re”, la nota más aguda de este inciso y de la frase.
- 3<sup>er</sup> inciso: Muy variado. Excepto la variante de Montilla (1f), todas comienzan con el salto de cuarta, que se convierte así en elemento anafórico, para después recorrer el mismo intervalo en dirección descendente empleándose giros muy

---

<sup>92</sup> Se verá que hablamos de ocho incisos porque a la hora de analizarlos uno a uno, hemos preferido descomponer el tercer inciso en dos que así tendrán una longitud similar al resto

diversos. Obsérvese que, pese a la variedad, las notas cruciales del inciso (“la”, “mi”) aparecen en todas las variantes iniciándolo y concluyéndolo.

- 4º inciso: Sigue al tercero sin solución de continuidad, por lo que podrían considerarse como un inciso único. En el enlace es donde se produce la fractura métrica ya descrita. Se trata de una heterorritmia perfectamente justificada y solo tres de las variantes la omiten manteniendo el 6/8. Por lo demás no hay muchas diferencias en este inciso aunque se nos muestran distintas formas de abordar un salto de quinta ascendente. La variante 1i es la que se aparta de las restantes.
- 5º inciso: Lo más interesante de este inciso es la movilidad del puntillo que aparece en tres posiciones distintas. En la variante 1a no hay puntillo. En las dos últimas, por el contrario hay dos corcheas punteadas. Como ya adelantamos, este inciso finaliza en la mayoría de las variantes con un descenso de tritono que escuchamos entonar con toda facilidad.
- 6º inciso: Es el más variado. A pesar de que se plantea como una respuesta melódica al anterior, parece que están aprovechadas todas las posibilidades de variación con ocho notas que dibujan el perfil de una quinta descendente. Ya se habrá notado que la variante de Montilla (1f) es la más adornada, lo que se debe en parte al estilo interpretativo de la informante.
- 7º inciso: Las notas axiales son en este caso el “do” que se alcanza en el arranque y el “la” con que se termina. Las distintas variantes son bastante similares excepto la primera que ha perdido la anacrusa. Resulta interesante comparar cómo la anacrusa que suele ser un salto de cuarta, es en dos casos una sexta y en otro (1e) un arpeggio. Ambas formas permiten que este 7º inciso parta de la misma nota con la que concluyó el anterior.
- 8º inciso: El descenso frigio que supone este inciso, aunque recorre en todos los casos el ámbito de una quinta, lo hace, una vez más, de modo diverso. A pesar de que el esqueleto del descenso (“si-la-sol-fa-mi”) está en todas las variantes, no atenaza la posibilidad de variar muchos detalles que conducen a variantes sensiblemente diferentes

Estos ocho incisos se distribuyen como ya se ha dicho en dos frases musicales que al aplicarse al texto son perfectamente intercambiables. Conviene observar que no puede decirse que el orden de las dos frases sea el que hemos dispuesto, pues hay

variantes en que el romance comienza por la que aquí hemos colocado en segundo lugar.

Hasta aquí el análisis de este tema y sus variantes. Gracias a la proliferación de estas hemos podido profundizar en las pequeñas diferencias que las separan. No es el único caso, pueden estudiarse otros similares como el nº 59 *La muerte oculta* en cuyo análisis hemos incluido también una tabla comparativa. En otras ocasiones, las variantes de que disponemos no son tantas, pero están más alejadas unas de otras y nos muestran cómo se pueden forzar las diferencias sin que se pierda el tipo melódico. Y son muchas las melodías que ofrecen variantes en las que podemos encontrar esta circunstancia, como las tres del nº 17 *La doncella guerrera (I)* o las cinco del *Conde Claros (I)* que abre nuestra colección.

Gracias a estas comparaciones y contraste entre las variantes de un mismo tema que nos hemos encontrado en los romances de la provincia de Córdoba y, cuando ha sido posible, con las del mismo tema halladas en otras colecciones, podemos sugerir algunas ideas acerca de la fortaleza o labilidad de los rasgos de una melodía en la memoria de quien la conoce, la interpreta y la transmite. O, dicho de otra manera, qué es lo que se conserva con más firmeza y lo que antes se pierde o modifica en la aventura de variantes que viven estas melodías. Como decíamos más arriba, una melodía puede verdaderamente transfigurarse y seguir, no obstante, siendo la misma, conservando unos rasgos mínimos que permiten identificarla como tal. Las ideas a las que nos referimos se concretan en los siguientes puntos<sup>93</sup>:

1. Hemos visto que con mucha facilidad se puede alterar la altura de determinadas notas, pero hay una fuerte tendencia a respetar tanto los puntos de arranque

---

<sup>93</sup> Resultará de mucha utilidad comparar estas conclusiones con las que nos presenta M. Manzano en el volumen primero de su *Cancionero leonés* y que se concretan en los siguientes tipos de modificación:

- A) Por alargamiento de los valores;
- B) Por ornamentación;
- C) Por transposición modal → tonal sobre grados homónimos;
- D) Por contaminación tonal o modal;
- E) Por cambio de mayor a menor;
- F) Por cambio de centro tonal
- G) Por confusión de dos melodías a partir de un comienzo idéntico;
- H) Por influencia del contexto melódico;
- I) Por soldadura;
- J) Por cambio de la estructura rítmica

inicial<sup>94</sup> y de cadencia como el perfil melódico, ya sea en los distintos incisos como en el conjunto de la melodía. Y estos rasgos –comienzo, perfil y caídas cadenciales– configuran uno de los constituyentes sólidos que van a permanecer en todas las variantes de un tipo melódico. Vendría a ser como el “esqueleto” de la melodía, que permanecerá firme aun cuando muchos otros elementos se alteren. Puede incluso deformarse o distorsionarse con pequeñas modificaciones pero manteniéndose claramente reconocible.

2. El compás o la distribución métrica suelen mantenerse, pero también encontramos casos en que se modifica la relación de valores provocando cambios de compás. Puede verse esto comparando las distintas variantes del nº 48, *La mala suegra (I)* o del nº 13, *Mariana Pineda*.
3. Frente a la idea intuitiva de que el sistema tonal sería una característica consustancial a un tipo melódico, encontramos que, al contrario es de las que con más facilidad se alteran: es fácil ver cómo de una variante a otra del mismo tipo melódico, se pasa de un modo a otro o del mayor al menor. Este cambio puede darse por alteración de las relaciones interválicas en los grados, o bien mediante la traslación de uno o varios incisos a un registro diferente dentro del mismo modo. Pueden comprobarse estos fenómenos en las variantes que hemos comparado en la melodía nº 37 *Tamar (I)* o en la nº 124 *Las doce palabras retorneadas*.
4. Suelen aparecer considerables contrastes en el tempo de las distintas interpretaciones de un mismo tema, aunque es una característica que no se percibe acentuada en nuestro caso debido al reducido ámbito geográfico en el que se han recogido las variantes. Es una evidencia que, en general, en Andalucía los romances se interpretan con un tempo más vivo que en Castilla y el norte de España.
5. El estilo de ejecución del informante puede influir considerablemente en el resultado, en especial en giros de adorno de la melodía.

De esta riqueza de posibilidades, cabe concluir que la memoria es un soporte fiel en algunos aspectos y lábil en otros. Por lo tanto, cuando se extrapola el estudio de

---

<sup>94</sup> Si el comienzo es anacrúsico, la nota “invariante” sería la que corresponde al ataque, después de la anacrusa.

variantes a romances de mayor antigüedad, las variables se multiplican y entonces resulta muy difícil, basándose exclusivamente en los registros de la tradición oral, establecer una prelación de antigüedad que nos remontara hacia una hipotética versión original de la cual derivarían las actuales. Tal reconstrucción sería muy interesante desde el punto de vista musicológico, pero no es el único objetivo que se persigue. No hay que olvidar que desde la perspectiva de los protagonistas la versión “auténtica” es la que cada cual conoce. Esto parece una perogrullada, pero puede sin duda inmunizarnos frente a la estéril búsqueda de lo auténtico en el folclore.

#### Capítulo 4: CORPUS DE ROMANCES

Presentamos a continuación las transcripciones de los romances que hemos recogido y analizado. Se ha dividido el repertorio en dos bloques:

1. Romancero tradicional y vulgar tradicionalizado
2. Romancero de ciego

Cada bloque va precedido de un índice de romances para mayor facilidad de la consulta.

A continuación, aparecen los romances clasificados y numerados. El número que aparece junto al nombre del romance es el número del tema melódico. El número que precede a la transcripción musical es único para cada variante.

Después de cada bloque aparece la tabla comparativa que resume los datos analizados.

En el Romancero tradicional y vulgar se ha hecho un análisis que sucede a las transcripciones de melodía y texto de la variante o variantes en que se nos ha presentado cada tema melódico.

En el Romancero de ciego se ha obviado la redacción escrita del análisis, aunque este está hecho y se refleja en la tabla comparativa al final del corpus de romances.



#### **4.1. Romancero tradicional y vulgar tradicionalizado**





## ROMANCES TRADICIONALES Y VULGARES TRADICIONALIZADOS

### ÍNDICE

<b>A) CAROLINGIOS</b> .....	143
1. CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (I) .....	143
2. CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (II).....	150
<b>B) CABALLERESCOS</b> .....	152
3. CONDE NIÑO (I) .....	152
4. CONDE NIÑO (II) .....	154
5. GERINELDO (I) .....	156
6. GERINELDO (II).....	161
7. GERINELDO (III) .....	163
8. GERINELDO (IV) .....	168
9. GERINELDO (V) .....	171
10. GERINELDO (VI).....	173
11. GERINELDO (VII) .....	175
<b>C) ROMANCES LÍRICOS</b> .....	178
12. EL PRISIONERO .....	178
<b>D) DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA</b> .....	181
13. MARIANA PINEDA .....	181
14. ¿DÓNDE VAS ALFONSO XII? .....	185
15. CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA .....	192
<b>E) SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA</b> .....	198
16. LA BASTARDA Y EL SEGADOR .....	198
17. LA DONCELLA GUERRERA (I) .....	201
18. LA DONCELLA GUERRERA (II) .....	206
19. SANTA IRENE O SANTA ELENA .....	208
20. GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA .....	210
21. LA ASTURIANITA .....	214
22. LA DAMA Y EL PASTOR .....	216
<b>F) AMOR FIEL</b> .....	220
23. EL QUINTADO (I).....	220
24. EL QUINTADO (II) .....	223
25. EL QUINTADO (III).....	224
26. EL QUINTADO (IV).....	226
27. EL QUINTADO (V) .....	227
28. EL QUINTADO (VI).....	232
29. LUX AETERNA.....	234
30. LA NOVIA ABANDONADA DEL CONDE DE ALBA .....	244
<b>G) SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA</b> .....	247
<b>G.1) INCESTO</b> .....	247

31. BLANCAFLOR Y FILOMENA (I).....	247
32. BLANCAFLOR Y FILOMENA (II) .....	249
33. DELGADINA (I) .....	251
34. DELGADINA (II).....	254
35. DELGADINA (III) .....	255
36. DELGADINA (IV) .....	257
37. TAMAR (I) .....	258
38. TAMAR (II).....	263
39. TAMAR (III) .....	265
40. TAMAR (IV) .....	267
41. SILVANA (I) .....	268
42. SILVANA (II).....	269
<b>G.2) ADULTERIO .....</b>	<b>271</b>
43. ALBANIÑA o LA BELLANIÑA.....	271
44. LA INFANTICIDA (I) .....	273
45. LA INFANTICIDA (II) .....	275
46. LA INFANTICIDA (III).....	276
47. LA INFANTICIDA (IV).....	278
<b>G.3) ESPOSA DESDICHADA.....</b>	<b>280</b>
48. LA MALA SUEGRA (I) .....	280
49. LA MALA SUEGRA (II) .....	285
50. LA MALCASADA (I) .....	286
51. LA MALCASADA (II).....	288
52. LA MALCASADA (III) .....	289
53. LA MALCASADA (IV) .....	291
<b>H) SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA .....</b>	<b>293</b>
54. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (I).....	293
55. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (II) .....	295
56. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (III) .....	302
57. LA CONDESITA (I).....	303
58. LA CONDESITA (II) .....	307
59. LA MUERTE OCULTADA.....	312
60. DON BUESO (I).....	323
61. DON BUESO (II) .....	334
62. DON BUESO (III) .....	344
63. DON BUESO (IV).....	346
64. DON BUESO (V) .....	347
65. DON BUESO (VI).....	350
66. LAS TRES CAUTIVAS .....	352
<b>I) DEVOTOS.....</b>	<b>365</b>
<b>I.1) NACIMIENTO E INFANCIA DE JESÚS.....</b>	<b>365</b>
67. LA ANUNCIACIÓN (I) .....	365

68. LA ANUNCIACIÓN (II).....	367
69. LA DUDA DE SAN JOSÉ (I) .....	369
70. LA DUDA DE SAN JOSÉ (II).....	373
71. LA DUDA DE SAN JOSÉ (III).....	374
72. SAN JOSÉ Y LA VIRGEN EN EL PORTAL.....	376
73. SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS .....	377
74. CANTEMOS EL NACIMIENTO .....	379
75. EL MILAGRO DEL TRIGO (I) .....	380
76. EL MILAGRO DEL TRIGO (II).....	386
77. EL MILAGRO DEL TRIGO (III).....	392
78. EL MILAGRO DEL TRIGO (IV) .....	394
79. EL MILAGRO DEL TRIGO (V).....	395
80. EL MILAGRO DEL TRIGO (VI) .....	398
81. EL MILAGRO DEL TRIGO (VII).....	400
82. LA VIRGEN Y EL CIEGO (I) .....	402
83. LA VIRGEN Y EL CIEGO (II).....	409
84. LA VIRGEN Y EL CIEGO (III).....	413
85. LA VIRGEN Y EL CIEGO (IV) .....	415
86. LA VIRGEN Y EL CIEGO (V).....	417
87. LA VIRGEN Y EL CIEGO (VI) .....	418
88. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (I).....	421
89. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (II) .....	432
90. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (III) .....	435
91. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (IV) .....	436
<b>I.2) VIDAS DE SANTOS E INTERVENCIONES MILAGROSAS.....</b>	<b>438</b>
92. SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS.....	438
93. SANTA CATALINA.....	464
94. LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO .....	466
<b>J) JOCOSOS Y BURLESCOS .....</b>	<b>468</b>
<b>J.1) ERÓTICOS.....</b>	<b>468</b>
95. LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO.....	468
96. EL VENDEDOR DE NABOS .....	471
97. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (I).....	472
98. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (II) .....	475
99. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (III) .....	479
100. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (IV) .....	480
101. EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA .....	482
102. EL CURA ENFERMO (I) .....	489
103. EL CURA ENFERMO (II).....	492
104. LA PATRONA Y EL MILITAR.....	493
<b>J.2) BURLAS.....</b>	<b>496</b>
105. LAS MOZUELAS DE LA ALAMEDA .....	496

106.	LA VIDA DE LOS CASADOS .....	497
107.	LA MUJER DEL CALDERERO .....	498
108.	CASTIGO DEL SACRISTÁN .....	499
109.	DON GATO .....	500
<b>J.3)</b>	<b>JUEGOS .....</b>	<b>505</b>
110.	MAMBRÚ (I) .....	505
111.	MAMBRÚ (II) .....	512
112.	LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL .....	514
113.	LA NIÑA DEL CARABÍ .....	522
114.	LAS HIJAS DE MERINO .....	524
<b>K)</b>	<b>CASOS Y SUCESOS .....</b>	<b>526</b>
115.	MADRE, FRANCISCO NO VIENE .....	526
116.	LOS MOZOS DE MONLEÓN (I) .....	527
117.	LOS MOZOS DE MONLEÓN (II) .....	529
118.	LOS MOZOS DE MONLEÓN (III) .....	530
<b>L)</b>	<b>DE VARIOS ASUNTOS .....</b>	<b>533</b>
119.	MONJA POR FUERZA .....	533
120.	LOS PRIMOS ROMEROS .....	535
121.	SOLDADOS FORZADORES .....	539
<b>M)</b>	<b>COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS .....</b>	<b>541</b>
<b>M.1)</b>	<b>PROFANAS .....</b>	<b>541</b>
122.	LOS SACRAMENTOS DEL AMOR .....	541
123.	RETRATO DE LA DAMA .....	543
<b>M.2)</b>	<b>RELIGIOSAS .....</b>	<b>556</b>
124.	LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (I) .....	556
125.	LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (II) .....	571
126.	LA BARAJA .....	572
127.	EL ARADO .....	578
<b>M.3)</b>	<b>DIVERSAS .....</b>	<b>580</b>
128.	VESTIR AL CURA (I) .....	580
129.	VESTIR AL CURA (II) .....	584
130.	LA FELICIANA .....	586
131.	MADRUGABA Y ERA LA UNA .....	588
132.	ESTANDO LA MORA .....	590

## ROMANCES TRADICIONALES Y VULGARES TRADICIONALIZADOS

### A) CAROLINGIOS

#### 1. CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (I)

[0159/003]

Versión de Puente Genil  
1983

♩. = 72

1



Li - sar - da se pa - se - a - ba por sus an - chos co - rre -  
do - res con un tra - je de a di - a - rio ¡ay! que le a - rras - tran los ga - lo - nes.  
Y ha pa - sa - do don Lu - na re - gis - tran - do "toa" la  
cor - te: ¡Quién te pi - lla - rá, Li - sar - da! ¡ay! ¡Quién te pi - lla - rá es - ta no - che!  
¡Quién te pi - lla - rá por vi - da! ¡ay! en - tre las on - ce y las do - ce.

Lisarda se paseaba  
con un traje de a diario ¡ay!<sup>95</sup>  
Y ha pasado don Luna  
– ¡Quién te pillara, Lisarda! ¡ay!  
¡Quién te pillara, por vida!, ¡ay!  
– Tú me pillas cuando quieras,  
lo que te encargo don Luna,  
Y al otro día siguiente,  
que había “dormío” con una dama;  
Su padre lo estaba oyendo:  
si será mi hija Elisarda,  
Si eso fuera verdad,  
si eso fuera mentira,  
Y el padre le ha dado un castigo  
– Que la metan en un pozo  
Dos hermanas que tenía,  
y todos los días, las dos  
– Lisarda tú “ties” la culpa

por sus anchos corredores  
que le arrastran los galones.  
registrando “toa” la corte:  
¡Quién te pillara esta noche!  
entre las once y las doce.  
tú me pillas “toas” las noches,  
que no se sepa en la corte.  
y en la corte se decía  
la flor de la maravilla.  
– Si será, mi hija Elisarda,  
si será la otra más chica.  
grandes martirios recibiría,  
reina de España sería.–  
de esos que no los da nadie:  
y se le pudran sus carnes.–  
sus ojos eran canales,  
iban al pozo a asomarse.  
de que padre te maltrate,

<sup>95</sup> En la transcripción de los textos seguimos la norma de suprimir las repeticiones de versos y los estribillos internos, excepto en los primeros versos, aquellos que están recogidos en la partitura. De este modo, puede el lector reconstruir el modo en que se interpreta el texto completo.

que dentro de un día o dos,  
 – Si bajara un angelito  
 le llevaría esta carta  
 Ha bajado un angelito  
 – ¿Qué me llamas, Lisarda,  
 – Que le lleves esta carta  
 y si estuviera comiendo,  
 y si estuviera durmiendo,  
 Ya la sacan del pozo  
 pero Lisarda es muy niña  
 – ¿Cuántos besos les has dado  
 – Besos no he dado más que uno,  
 – Yo me quito esta sotana,  
 que Elisarda ha confesado

te sacarán a quemarte.  
 de esos que suelen bajar,  
 al conde de Montalbán.–  
 de esos que suelen bajar:  
 que me has mandado llamar?  
 al conde de Montalbán,  
 tú harás por esperar;  
 tú harás por despertar.–  
 y la llevan a quemar;  
 y se quiere confesar.  
 a los mozos de tu edad?  
 al conde de Montalbán.  
 yo me quito este antifaz,  
 y Elisarda es mía ya.

{Versión de **Puente Genil**, canta una abuela de una alumna del IES “Manuel Reina”, (74 a), Recogida por Alberto Alonso Fernández en abril de 1983. (Música registrada). 64 hemistiquios.}

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
 Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 60

2

E - li - sar - da se pa - se - a por sus lar - gos

co - rre - do - res ves - ti - da de por di - a - rio, ¡ay!

que le a - rras - tran los ga - lo - nes.

Elisarda se paseaba  
 vestida de diario ¡ay!  
 Ha salido un caballero  
 –No quiero amores tan niña,  
 Y al otro día de mañana,  
 que el conde de Montalbán  
 El padre le echó un castigo  
 que la metan en un pozo,  
 Dos hermanas que tenía  
 todos los días iban,  
 –¡Ay, hermanas mías!,  
 –Mañana te sacarán  
 –Si bajara un angelito  
 y le llevara esta carta  
 que es el que tiene la culpa  
 Ha bajado un angelito  
 –¿Qué se te ofrece, Elisarda,  
 –Que le lleves esta carta  
 si te lo encuentras durmiendo,  
 y si te lo encuentras comiendo,

por unos largos corredores  
 que le arrastran los galones.  
 y la pretendió de amores,  
 que después se oye en la corte.–  
 la corte ya se oía  
 con Elisarda dormía.  
 que Dios no se lo da a nadie,  
 y se le pudran las carnes.  
 que sus ojos eran canales,  
 a aquel pozo a preguntarle:  
 qué se oye de mis males?  
 a los montes a quemarte.  
 de esos que suelen bajar,  
 al conde de Montalbán,  
 de que me saquen a quemar.–  
 de esos que suelen bajar.  
 que me has mandado a llamar?  
 al conde de Montalbán,  
 tú le harás por despertar,  
 tú le harás por terminar,

si lo encontraras en misa,  
 Ya ha llegado el angelito  
 –Toma, rey conde esta carta  
 mañana la sacarán  
 –Si la queman o no la queman,  
 –¿Si te vistieras de obispo,  
 Estándola confesando  
 ¿Cuántos besitos les has dado  
 –Besitos nada más que uno,  
 que es el que tiene la culpa  
 –Detengan la justicia  
 que Elisarda no se quema,  
 que Elisarda es muy buena,

tú harás por esperar.–  
 y en misa de once está:  
 que Elisarda me la da,  
 a los montes a quemarla.–  
 a mí no me importa *na*.  
 y fueras a confesar?  
 no deja de preguntar:  
 a los mozos de tu edad?  
 al conde de Montalbán,  
 [de] que me saquen a quemar.  
 y toda su autoridad,  
 se debe de perdonar,  
 con ella me voy casar.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montemayor  
 Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 52

3

Li - sar - da se pa - se - a - ba por sus lin - dos co - rre -  
 do - res con ves - ti - do de di - a - rio ¡ay! que le a - rra - stran los ga - lo - nes,  
 y el con - de de Mon - tal - bán ¡ay! la pre - ten - dí - a de a - mo - res.

Lisarda se paseaba  
 con vestido de diario ¡ay!  
 y el conde de Montalbán, ¡ay!  
 – ¡Quién te cogiera, Lisarda!  
 – Cógeme cuando tú quieras,  
 Y al otro día de mañana,  
 que el conde de Montalbán  
 Y el castigo que le han dado,  
 de meterla en los pozos  
 Dos hermanas que tenía,  
 todas las mañanas bajaban  
 – ¡Ay, hermana de mi alma!,  
 – Mañana por la mañana,  
 – Pajarillo, tú que vuelas  
 corre y llévale esta carta  
 Si te lo encuentras durmiendo,  
 y si te lo encuentras comiendo  
 Se ha vestido de obispo,  
 – Paren, paren, la justicia,  
 que esta niña es muy chiquita  
 ¿Cuántos besos tú les has dado

por sus lindos corredores  
 que le arrastran los galones,  
 la pretendía de amores.  
 ¡quién te cogiera esta noche!  
 sin que se entere la corte.  
 la corte ya lo sabía  
 con una niña dormía  
 eso no lo hace nadie,  
 que se le pudran las carnes.  
 sus ojos eran canales,  
 a los pozos a llorarle.  
 ¿cuándo me sacan de aquí?  
 en el monte a quemarte.  
 y tantas *volás* que das,  
 al conde de Montalbán.  
 tú harás por despertar;  
 tú harás por esperar.–  
 los montes arriba va.  
 paren, paren, el general,  
 la tengo que confesar.  
 a los chicos de tu edad?



– [A] nadie, nada más que uno,  
que dicen que era muy bueno  
– No ha sido tan malo, niña,  
Cayó al suelo desmayada,

al conde de Montalbán.  
para mí ha sido fatal.  
cuando en tus brazos va.  
/...../

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de junio de 2002. (Música registrada). 49 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 160

Pi - za - rra se pa - se - a - ba por sus lin - dos co - rre - do - res con su

tra - je de di - a - rio, que le a - rra - stran los ga - lo - nes.

Pizarra<sup>96</sup> se paseaba  
con su traje de diario  
Pasó por allí Juan Lupe  
–¡Quién te pillara, Pizarra!,  
–¡Quién te pillara, Pizarra!,  
Y al otro día siguiente,  
que el conde de Montalbán  
El padre que todo lo oye,  
–¿Qué se habla de Pizarra?,  
Si eso fuese verdad,  
y si eso fuese mentira,  
Al otro día siguiente  
a meterla en el pozo  
Las hermanas de Pizarra  
Todos los que iban al pozo,  
–Pizarra, tú tienes la culpa  
–¿Si bajara un angelito,  
–¿Para qué me quieres, Pizarra?,  
–Que me lleves esta carta  
y si te lo pillas durmiendo,  
Lo ha pillado tan a punto,  
–Toma, obispo, esta carta  
esta tarde la sacaban  
–Si la sacan o no lo sacan,  
–Mira si se le importó  
–Padre, ¿qué traje me pongo?  
Esa chica no es tan chica  
–¿Dime, niña, cuántos besos  
–Padre, no he dado más que uno,  
que es el que tiene la culpa  
–Niña, no será tan malo  
Se ha quedado la Pizarra

por sus lindos corredores  
que le arrastran los galones.  
que venía de la corte.  
¡quién te pillara esta noche!  
desde la diez a las once!  
en la corte se sabía  
con una niña dormía.  
y el padre que todo lo oía:  
¿qué se habla de mi hija?  
sangre de España sería  
en la corte reinaría.–

que se le hiele la sangre.  
sus ojos eran canales,  
al pozo a remirarle.  
de que te castigue padre.  
de esos que suelen bajar?  
¿qué me mandes a llamar?  
al conde de Montalbán,  
tú harás por esperar.–  
que a misa de once va.  
que Pizarra me la da,  
a los montes a cenar.  
a mí no me importa na.–  
que en busca de la justicia va.  
–Y el de obispo te pondrás.  
y se puede confesar.  
has dado a los chicos de tu edad.  
al conde de Montalbán,  
de que me saquen a quemar.  
cuando tú en sus brazos estás.–  
sin saber qué contestar.

<sup>96</sup> Pizarra en vez de Lisarda, así lo ha cantado siempre la informante.

Se ha celebrado la boda

en el palacio real.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Dolores Pérez Sánchez (72 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 65 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Peñalosa  
Cándida Sánchez Gallego, 2009

5  $\text{♩} = 66$

E - li - sar - da se pa - se - a - ba por sus an - chos co - rre -  
do - res ¡ay! por sus an - chos co - rre - do - res. Con un  
"ves - tío" de lu - na - res que le a - rras - tran los ga -  
lo - nes, ¡ay! que le a - rras - tran los ga - lo - nes.

Lisarda se paseaba  
con vestido de lunares ¡ay!  
/...../  
Su padre le ha dado un disgusto  
de meterla en un pozo  
/...../  
Al otro día de mañana  
– ¿Cuántos besos le has pegado  
– No le he dado *na* más que uno  
que es quien tiene la culpa  
/...../  
– Lisardita no se quema,

por sus anchos corredores  
que le arrastran los galones,  
/...../  
que Dios no se lo da a nadie  
que se le pudran las carnes  
/...../  
la sacan a confesar  
a los mozos de tu edad?  
al conde de Montalbán  
que me lleven a matar.  
/...../  
Lisardita es mía ya...

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a.), Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez (64 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 18 hemistiquios]

\* \* \*

Este romance fue muy divulgado durante el siglo XVI. Se publicó en Romanceros, pliegos y obras de música. En 1525, Carlos Amorós editó una versión de este romance en Barcelona; una forma abreviada aparece ya en 1511 en el *Cancionero General*. Los vihuelistas Alonso Mudarra, Diego Pisador, Luis de Narváez entre otros recrearon el tema musical del "Conde Claros". Aparece asimismo en el *De Musica Libri Septem* de Fr. Salinas.

El tema principal es el amor entre el conde Claros y la hija del emperador de Carlo Magno. R. Menéndez Pidal lo considera pseudocaronlingio (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 273). Para conocer la evolución de este romance, remitimos al estudio de Luis Díaz G. de Viana (DÍAZ G. VIANA, 1998, págs. 69-88).

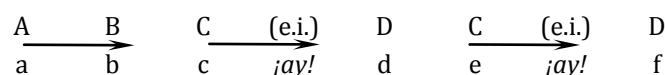
Ha pervivido relativamente<sup>97</sup> en la tradición oral en diversas versiones. Según Piñero y Atero (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 77), se ha conservado mejor en el norte de nuestra Península. Las numerosas versiones y variantes que hemos encontrado en nuestra provincia junto con la que estos mismos autores recogieron en Puerto Serrano (Cádiz) parecen desmentir esta opinión.

Solo en nuestra provincia lo hemos encontrado asociado a esta melodía. Con algunas diferencias, se trata en todas las variantes de la misma idea: Una línea melódica fluida, en compás de subdivisión ternaria por lo común, que se interrumpe tras el primer hemistiquio de los versos pares con un gracioso *¡ay!* antes de concluir la frase.

Aunque aparentemente se trata de una melodía tonal en modo mayor, el final en el tercer grado le da un aire que la acerca al *modo de mi*<sup>98</sup>, creando una ambigüedad característica. Es interesante cómo está subrayado el *¡ay!* por un salto ascendente de quinta, una cuarta o una tercera según la variante, produciendo una síncope que refleja un clarísimo suspiro y que se comporta como breve estribillo interno.

El ámbito oscila entre la sexta de la variante de Peñalosa y la octava en la variante de Montemayor. Las restantes variantes se ciñen a una séptima. La prolongación en la variante de Montemayor parece producto de una expansión lírica que arranca del salto de quinta del *¡ay!*. La variante de Peñalosa, al carecer del arpegio inicial, es la más cercana al carácter del modo de *mi*.

Los versos de este romance se van amoldando de cuatro en cuatro a una estructura de cinco incisos como se indica a continuación:



<sup>97</sup> No aparece por ejemplo en el *Romancero de la provincia de Huelva*

<sup>98</sup> Esta fluctuación es señalada por Manzano como frecuentemente asociada al modo de do (MANZANO ALONSO, 2001, pág. 177) aunque en este caso se trata de una clara melodía tonal

La variante de Fuente Obejuna prescinde de la interjección, aunque conserva la pausa rítmica que le corresponde. La de Peñalosa es más sencilla con una estructura que abarca solo dos versos:

$$\begin{array}{ccc} A & B & (e.i.) \\ \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} & \xrightarrow{\quad} B' \\ a & b & ¡ay! \quad b \end{array}$$

No es fácil ajustar esta melodía a la tipología melódica establecida por Etzion y Weich-Shahak. Quizás porque se trata de una idea musical un tanto alejada de la sobriedad habitual en el romancero tradicional. En cualquier caso, se adscribiría al tipo VI en el que la melodía se divide en dos frases, aunque aquí no hay mucha relación entre la primera y la segunda. Sorprende además en la variante de Almodóvar que el punto culminante se alcance en el último inciso.

El rasgo característico de esta melodía desde el punto de vista rítmico es su fluidez. El compás de subdivisión ternaria proporciona el impulso necesario. A la simetría trocaica de los dos primeros incisos se contrapone la anacrusa de cuatro corcheas del compás cuarto que abre el hueco temporal que precisa la síncopa irregular de la muletilla ¡ay! Esta síncopa y la fractura del fluir melódico que produce es, desde la perspectiva del ritmo, la nota más llamativa de la melodía. Mención aparte merece la variante de Fuente Obejuna en la que se ha perdido el ritmo trocaico llegándose a una métrica binaria

Con las características que venimos señalando se conforma una melodía que compagina a la perfección el discurrir circular de los temas propios del romancero con un marcado carácter melódico. Insistimos en la oportunidad del estribillo interno que, además de proporcionar la señalada fractura rítmica, se acomoda perfectamente a los suspiros, lamentos, sustos y sobresaltos que se suceden en la narración.

Hemos encontrado dos variantes de esta melodía en el *Romancero de Sevilla* recogidas en las localidades de Osuna y Fuentes de Andalucía respectivamente (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 905).

Las versiones de nuestra provincia presentan variantes que, pese a su importancia, no impiden reconocer la misma melodía. En su conjunto constituyen un buen ejemplo de la flexibilidad con la que un mismo tema musical puede ser interpretado en distintas localidades o por distintos intérpretes. Prueba también que,

pese a esta flexibilidad, la “tonada” se mantiene vinculada al romance. En este caso puede afirmarse que, salvo la excepción de la variante de Ojuelos Altos que comentamos a continuación, en toda la provincia de Córdoba el romance del Conde Claros se canta con esta tonada; y que esta tonada no se emplea para ningún otro romance.

\* \* \*

## 2. CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (II)

[0159/003]

Versión de Ojuelos Altos (Fuente Obejuna)  
Francisca Palacios Romero, 2006

♩ = 80

6

Se pa-se - a - ba E-li - sar\_ da por sus lin - dos co-rre - do\_ res,  
el con-de que la es-tá vien\_ do re-cre-án - do - se de a - mo\_ res.

Se paseaba Elisarda  
y el conde que la está viendo  
-¡Ven acá, niña Elisarda!,  
-No, conde, que soy muy niña,  
a los tres o cuatro días,  
que había dormido una niña  
La metieron en un cuarto  
y a eso de los siete meses  
Fueron tres primos a verla  
y uno que iba en el medio  
-¡Confiésate, hermana mía!,  
que a las seis de la mañana  
Te sacan para quemarte.  
La niña le ha contestado:  
lo que siento es lo del vientre,  
La cogieron en la Corte,  
le escribió una carta al conde  
-Si te lo encuentras leyendo,  
Si te lo encuentras en misa,  
Se lo ha encontrado en la iglesia,  
Se quitó la ropa negra,  
y ha cogido su caballo  
Ya que llegaba la hora,  
-Que paren la romería  
Le ha confesado su padre,  
la ha cogido de la mano  
-Dime tú, niña bonita,  
-Dicen que un señor muy bueno,

por sus lindos corredores  
recreándose de amores.  
¡Ven acá, Elisarda mía.  
se puede enterar la Corte-.  
en la Corte se sentía  
con el conde de Castilla.  
donde bordaba y cosía,  
la ropa tirante iba.  
y los tres eran cabales,  
era su hermano González.  
¡confiésate, Elisardilla,  
te sacan en romería.  
/...../  
-Si me queman, que me abrasen,  
que se va sin bautizarse-.  
y empieza la romería;  
y a un pajarito la envía:  
no lo dejes terminar,  
no lo dejes arrodillar-.  
no lo dejó arrodillar.  
se puso la de montar  
y ha empezado a caminar.  
le ha dicho al *amazán*<sup>99</sup>:  
que tiene que confesar-.  
la niña confesó ya,  
y ha empezado a caminar:  
¿de quién vas embarazada?  
conmigo lo ha hecho muy mal,

<sup>99</sup> Alazán.

– no lo ha hecho tan mal, Elisarda,                      porque en sus brazos vas.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Francisca Palacios Romero (80 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y José Luis Ventosa, el 29 de junio de 2006. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Es esta la única versión de este romance que aparece con una melodía distinta entre los recogidos en nuestra provincia. Se trata de una melodía muy sencilla y sorprendentemente simétrica de modo que los cuatro incisos que la componen se ajustan al mismo patrón rítmico-melódico y se desenvuelven siguiendo una sencilla progresión melódica descendente.

Como es frecuente en muchas melodías populares (la otra versión de este romance, por ejemplo) oscila entre el modo de do, claramente definido al comienzo y el modo de mi con el que termina.

El ámbito es reducido, de una séptima.

La estructura formal sería la siguiente:

A	B	C	D
a	b	c	d

En cuanto al perfil melódico, se ajusta al tipo II debido al descenso en terrazas que la progresión origina.

Posee un comienzo acéfalo y un final femenino con un inicio que repite tres veces la primera nota para continuar con un salto de cuarta ascendente.

En compás binario. la característica rítmica más destacada es la simetría de los cuatro incisos, rítmicamente idénticos. Sería posible, sin embargo una transcripción en compás ternario

Por esta simetría y la cadencia constante que origina, esta melodía tiene un carácter casi severo aunque es indudable su estilo narrativo melódico.

En el *Romancero de la provincia de Sevilla* hay recogida una variante de esta melodía con el romance *Casada de lejos tierra* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 904)

\* \* \*

## B) CABALLERESCOS

### 3. CONDE NIÑO (I)

[0049/004]

Versión de La Victoria  
Luisa Camas Crespín,  
Concepción Petidier Díez, Laura Alcalde, 2002

$\text{♩} = 64$

7

Ma-ña - ni - tas, ma - ña - ni - tas, ma-ña - ni - tas de San Juan, mien-tras

mi ca- ba- llo be- be- u - na co - pla voy a can - tar "pa" que

la oi - ga mi no- via que es- tá en pa - la - cio re - al.

Mañanita, mañanita,  
mientras mi caballo bebe,  
"pa" que las oiga mi novia,  
-Mira, niña, qué bien canta  
-No es la *serenita*, madre,  
que es el hijo del rey conde,  
-Que lo maten, que lo maten,  
y otras tres, a su caballo,  
La niña que se ha enterado  
-Tío mío, favor quiero,  
tengo mis amores muertos  
Estando en estas palabras,  
-Adiós, conde de mi alma,  
Cuando pasen cinco días,  
Pasen uno, pasen dos,  
pasen cuatro, pasen cinco,  
Como hija de la reina,  
como hijo del rey conde,  
Como [entre] una tumba y otra,  
la reina, que se ha enterado,  
*Contri* más lo recortaba,  
y eran dos firmes amantes

mañanita de San Juan,  
una copla va a cantar;  
que está en palacio real.  
la *serenita* del mar.  
ni tampoco el serenal,  
que por mí penando está.  
que le den tres *\*puñalás*,  
cuatro pasos más *\*pa* atrás.-  
a casa de un tío va:  
si usted me lo puede dar,  
y a la orillita del mar.-  
el entierro que pasó:  
y adiós, conde, ya te vas.  
en tu compañía he de estar.-  
pasen tres, malita está;  
ya la llevan a enterrar.  
la enterraron en el altar,  
cuatro pasos más atrás,  
ha florecido un rosál,  
lo ha mandado a recortar.  
más florecía el rosál.  
que se querían de verdad.

[Versión de **La Victoria** de Luisa Camas Crespín (67 a), Concepción Petidier Díez (63 a) y Laura Alcalde (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández en octubre de 2002. (Música registrada). 44 hemistiquios]

\* \* \*

El romance del *Conde Niño* o *Conde Olinos* estaba ya muy difundido en el s. XV cuando se impone a otro menos conocido, el de *Infante Arnaldos*. Sin embargo, no se conservan versiones de este romance ni en pliegos sueltos ni en las colecciones del

siglo XVI. Está muy difundido, no obstante en la tradición oral moderna. Se ha recogido en toda la península, América y Canarias. También hay versiones en portugués, gallego, catalán y sefardíes. (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 249) En nuestra provincia hemos recogido dos versiones con melodías propias.

Esta primera de La Victoria emplea una melodía ágil, equilibrada y vigorosa<sup>100</sup> claramente tonal en modo mayor, como muestra la insistente caída en las notas de tónica y dominante.

Se inscribe en un ámbito de novena que se recorre varias veces ascendente y descendentemente. La estructura formal corresponde al siguiente esquema:

A	B	C	A'	C	A'
a	b	c	d	e	f

por lo que puede encuadrar seis hemistiquios en un ciclo si así conviene. De no ser así, puede reducirse a cuatro incisos o repetirse los dos últimos hemistiquios para completar el ciclo. Carece de repeticiones del texto y de estribillos internos.

El diseño de la melodía no se ajusta a ninguno de los tipos que estamos utilizando. El segundo inciso se desenvuelve en un segmento más grave que el primero y al conservar el patrón trocaico hace el papel de respuesta de este. El tercero, sin embargo representa una ruptura. Tras un salto de octava, se mueve en el registro más alto de la melodía. El ritmo se modifica apareciendo ahora las síncopas. El cuarto inciso es una modificación del primero y sirve de cierre.

El comienzo es anacrúsico con un intervalo de sexta ascendente tras la repetición de la nota inicial. El final es masculino.

En cuanto al ritmo, cabe señalar la agilidad rítmica de este tema debido a su compás de subdivisión ternaria y al contraste ya señalado entre el ritmo trocaico de los incisos primero, segundo y cuarto por un lado, y las síncopas tan características del tercero.

Todo ello configura esta singular melodía de un claro carácter narrativo melódico que más adelante encontraremos asociada a algún otro romance.

La podemos encontrar también con el romance del Conde Niño en el Romancero de Huelva, nº 0049:9 (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO,

---

<sup>100</sup> Manzano la califica de “bella, cantable y elegante en su desarrollo en cuatro incisos” (MANZANO ALONSO, 2003, pág. 35)



BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 631), en el *Romancero de la provincia de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 917) y en el de Burgos con los números 531 a, b y c. (MANZANO ALONSO, 2003, págs. 139-140) con ligeras modificaciones respecto a nuestra variante.

\* \* \*

#### 4. CONDE NIÑO (II)

[0049/004]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Isabel Toledano García, 2002

♩ = 192

Mien - tras mi ca - ba - llo be - be y es - ta  
jo - ta voy a can - tar pa - ra que la oi - ga mi  
no - vio que es - tá en Pa - la - cio Re - al.

Mañanita, mañanita,  
voy a darle agua al caballo  
Mientras mi caballo bebe,  
para que la oiga mi novia,  
-Mira, niña, qué bien canta  
-No es la *serenita*, madre,  
que es el hijo del rey conde,  
-Si es el hijo del rey conde,  
y otras cuatro a su caballo  
A la hija como era reina,  
y al conde, como era conde,  
Y entre medio [de] las dos tumbas  
donde se curan los mancos,  
La reina, como era coja,  
-Hija mía, si me curas,  
-Si estás cojita de un pie,  
dos amantes se querían,

mañanita de San Juan,  
a la orillita del mar.  
y esta jota voy a cantar;  
que está en palacio real.  
la *serenita* del mar.  
ni tampoco el serenal,  
que por mí prendado está.  
tres *puñalás* le he de dar,  
para la reina gozar.-  
la enterraron en el altar,  
cuatro pasos más *p'allá*.  
ha florecido un rosal  
los mancos de gravedad.  
allí se vino a curar:  
te pondré en la catedral.  
de los dos te has de quedar,  
no los dejaste gozar.-

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Isabel Toledano García (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández el 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 34 hemistiquios]

\* \* \*

La melodía de esta segunda versión de San Sebastián de los Ballesteros es la más asociada a este romance por ser la que se ha popularizado como romance infantil.

Tiene un carácter distinto a la anterior, aunque ambas pueden calificarse de melodías alegres, lo que, en principio, contrasta con el dramatismo del argumento narrado. Llama la atención la frecuencia de este hecho, especialmente en romances que pese a su temática se han afianzado en el repertorio infantil, como es precisamente el caso de este romance y esta tonada. Con frecuencia se nos narran las desgracias y la muerte de una niña o dama (muchas veces enamorada) con una melodía alegre que contradice (o subraya, según se mire) la violencia de lo narrado.

Se trataría también de una melodía claramente tonal en modo mayor, si finalizara como es corriente en otras variantes en la tónica (*sol* en nuestra transcripción). El hecho de que nuestra variante finalice en la nota *re*, le confiere un aire distinto cercano al modo de sol, creando al mismo tiempo una sensación de inconclusión que conviene a la circularidad necesaria en los romances.

Como la anterior, se ajusta a un ámbito de novena.

La estructura formal es muy sencilla. Cuatro incisos para cuatro hemistiquios. Se corresponde con el siguiente esquema:

A	B	C	D
a	b	c	d

Las variantes habituales de esta melodía suelen tener una estructura más compleja de cinco o seis incisos que conlleva la repetición de algún verso. En nuestro caso, no se dan estas repeticiones ni estribillos internos.

El discurrir del tema y su perfil se acomoda perfectamente al Tipo I de los modelos que estamos empleando. Es la razón, siendo el tipo I el más tradicional, por la que esta melodía nos parece tan representativa del repertorio del romancero.

El comienzo es anacrúsico con un intervalo de cuarta ascendente tras la repetición de la nota inicial. El final es femenino.

Rítmicamente el tema se caracteriza por la práctica regularidad de los cuatro incisos. Obsérvese que hemos transcrito reflejando la polimetría  $6/8 + 3/4$ . No es la transcripción habitual, sino que suele recurrirse al  $3/4$  uniforme o a un compás de subdivisión ternaria. Todas estas soluciones son posibles por cuanto lo que realmente ocurre es que nos encontramos ante un caso frecuentísimo en el repertorio popular español: una polirritmia binario-ternario superpuesta. Se trata de un rasgo tan intrínseco

a estas melodías que aparece en cuanto se interpretan, independientemente del compás en que estén transcritas. Tanto podemos decir que varias transcripciones son posibles, como que todas son inadecuadas por cuanto no reflejan la riqueza rítmica existente.

El carácter de esta bella melodía lo definimos también como narrativo melódico.

En numerosas antologías aparece vinculada al romance del Conde Niño. Martínez Torner la presenta en la *Flor Nueva de Romances Viejos* (MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, 1976, pág. 256) . En el *Romancero de Burgos* aparece con los números 530 a, b y c. (MANZANO ALONSO, 2003, págs. 137-139) con ligeras modificaciones respecto a nuestra variante. Y la encontramos también en el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 182).

\* \* \*

## 5. GERINELDO<sup>101</sup> (I)

[0023/005]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

$\text{♩} = 120$

9  Ma - ña - ni - tas, ma - ña - ni - tas, ma - ña - ni - tas de San

 Juan mien - tras mi ca - ba - llo be - be, ni - ña,

 te he de "e chá" un can - tar que los pá - ja - ros que vue - lan que los

 pá - ja - ros que vue - lan se pa - ra - ran a es - cu - char

*Mañanita, mañanita,  
mientras mi caballo bebe,  
que los pájaros que vuelan,  
que los pájaros que vuelan*

–Gerineldo, Gerineldo,  
si te pillara esta noche,  
–Como soy vuestro criado,  
–No me burlo, Gerineldo,  
A las diez, se acuesta el rey

*mañanita de San Juan,  
niña, te he de echar un cantar,*

*se paraban a escuchar.*

mi caballero pulido,  
y en mi cuarto dormido.  
con la fe os quedáis conmigo.  
que de veras te lo digo.  
y a las once está dormido.–

<sup>101</sup> Véase nota 103.

Y a esto de las once y media  
 con zapatillas de seda  
 Al subir por las escaleras,  
 le ha echado manos hacia el cuello,  
 con suspiros de uno y otro,  
 A esto que llega la hora  
 se ha encontrado a Gerineldo  
 – ¿Dios mío, qué hago ahora  
 ¿Cómo mato a la princesa?,  
 y si mato a Gerineldo  
 Pondré la espada por medio  
 Con el frío de la espada  
 – Despiértate, Gerineldo,  
 – ¿Dios mío, qué hago ahora  
 Me iré por el jardín  
 Y el rey que estaba al acecho  
 – Dónde vienes Gerineldo  
 – Del jardín de la princesa  
 – No lo niegues Gerineldo,  
 – Tengo el *juramento* hecho  
 mañana por la noche,

Gerineldo va al castillo,  
 para no ser conocido.  
 al encuentro le ha salido,  
 y en su lecho le ha metido,  
 los dos quedaron dormidos.  
 que el rey da vuelta al castillo,  
 con la princesa dormido.  
 para yo ser conocido?  
 queda mi reino perdido,  
 que lo crié desde chico.  
*pa* que sirva de testigo.–  
 se despertaron los dormidos.  
 que ya somos conocidos.  
 para no ser conocido?  
 cogiendo rosas y lirios.–  
 y al encuentro le ha salido.  
 tan triste y tan colorido.  
 de coger rosas y lirios.  
 con la princesa has dormido.  
 por la Virgen de la Estrella,  
 he de casarte con ella.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 58 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Almodóvar del Río  
 María García Castilla, 2003

♩ = 120

10

Mes de ma - yo, mes de ma - yo, cuan-do las re - cias ca -  
 lo - res cuan-do la ce - ba - da - gra - na, cuan-do -  
 la - ce - ba - da gra - na y el tri - go - to - ma - co - lo - res.

*Mes de mayo, mes de mayo,  
 cuando la cebada grana,  
 cuando la cebada grana*

*cuando los enamorados  
 unos les regalan lirios  
 pero yo, triste de mí,  
 sin saber cuándo es de día  
 sino por los pajarillos  
 En lo alto de la torre  
 que lo riega Gerineldo,*

*cuando las recias calores,  
 y el trigo toma colores,*

*regalan a sus amores;  
 y otros les regalan flores;  
 metida en estas prisiones  
 y menos cuándo es de noche  
 que habitan en aquella torre.  
 hay un almendro florido  
 mi camarero pulido.*

-¿Quién te pillara esta noche  
 -Como soy vuestro criado,  
 -No me burlo, Gerineldo,  
 -¿A qué hora, bella infanta,  
 -A las diez se acuesta el rey,  
 A eso de las once y media,  
 con zapatitos de seda  
 -Con la hora ¿quién va ya?,  
 -Señora, soy Gerineldo  
 Le ha cogido de la mano  
 con suspiros de uno y otro  
 El rey que tuvo un ensueño  
 ha llamado a los criados,  
 Ha encendido una *bonjilla*  
 Se los encontró durmiendo,  
 -¿Qué me hago en esta caso,  
 Pondré la espada por medio  
 Con lo frío de la espada  
 -Levántate, Gerineldo,  
 que la espada de mi padre  
 -¿Por dónde me iré yo ahora?,  
 Iré por esos jardines  
 -¿De dónde vienes, Gerineldo,  
 -Vengo de esos jardines  
 la fragancia de una rosa  
 -No me niegues, Gerineldo,  
 -Dame la muerte, buen rey,  
 -No te mato, Gerineldo,  
 y si mato a bella infanta,  
 A la mañana a la noche,  
 -Tengo un juramento hecho  
 mujer que ha sido mi dama

y a deshora en mi *albedrido*?  
 \*se os queréis burlar conmigo.  
 que de veras te lo digo.  
 puedo rondar el castillo?  
 a las once está dormido.-  
 Gerineldo en el castillo  
 para no ser conocido.  
 ¿quién ha sido ese atrevido?  
 que vengo a lo prometido.-  
 y en su lecho le ha metido,  
 se van quedando dormidos.  
 que robaban el castillo,  
 ninguno le ha respondido.  
 y al cuarto de la infanta ha ido.  
 como mujer y marido.  
 qué me hago yo Dios mío?  
 para que sirva de testigo.-  
 la infanta se ha removido:  
 que ya somos conocidos,  
 está sirviendo de testigo.  
 ¿por dónde me iré, Dios mío?  
 cogiendo rosas y lirios.  
 tan pálido y amarillo?  
 de coger rosas y lirios,  
 mi color se lo ha comido.  
 que con la infanta has dormido.  
 si es que me la he merecido.  
 que te crié desde niño;  
 queda el palacio perdido.  
 tienes que ser su marido.  
 con el Cristo de la Estrella,  
 de no casarme con ella.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, septiembre de 2003. (Música registrada). 82 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaviciosa  
Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández  
Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

♩. = 80

11

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, mi ca - ma - re - ro pu -

li - do quién te co - gie - raes - ta no - che quién te

co - gie - raes - ta no - che tres ho - ras a mi "al - be - dri - do".

–Gerineldo, Gerineldo,  
quién te cogiera esta noche,  
quién te cogiera esta noche

–Como soy vuestro criado,  
–No me burlo, Gerineldo,  
A las diez, se acuesta el rey  
A eso de las once y media  
con zapatitos de seda  
Cada escalón que subía  
y en el último escalón  
.....  
y con sus tiernos arrullos,

mi caballero pulido,  
tres horas a mi *albedrido*.

os queréis burlar conmigo.  
que de veras te lo digo.  
y a las once está dormido.–  
Gerineldo en el castillo,  
para no ser conocido.  
Gerineldo da un suspiro  
.....  
.....  
los dos quedaron dormidos.

[Versión de **Villaviciosa de Córdoba** de Francisca Sedano Hernández (82 a.), Rafaela Serrano Fernández (70 a.), Rosario Calero Cabello (70 a.) y Balbina Cabrera Blanco. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

El romance de Gerineldo es de los más divulgados del romancero tradicional de tradición oral. Las primeras versiones escritas se remontan al s. XVI (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 203). Narra los amores legendarios entre una hija del emperador Carlomagno, Emma, y su secretario Eginardo. Es también el romance más editado y tal vez el más estudiado<sup>102</sup> (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 173). Es un romance que aparece frecuentemente unido a otros. En los documentos aquí recogidos se combina de distintas formas<sup>103</sup>:

- a) Comenzando por El prisionero (*Mes de mayo, mes de mayo,/cuando las recias calores,/cuando la cebada grana/y el trigo toma colores...*) enlazando con Gerineldo
- b) Comenzando por El Conde Niño (*Mañanita, mañanita,/mañanita de San Juan,/mientras mi caballo bebe,/niña, te he de echar un cantar*) para continuar con Gerineldo

---

<sup>102</sup> En él se basó Ramón Menéndez Pidal para ejemplificar su método geográfico. Y también Crivillé y Bargalló estudió un extenso conjunto de melodías asociadas a este romance (CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance *Gerineldo; el paje de la infanta*", 1987).

<sup>103</sup> Aunque lo habitual es denominar a cada documento con el nombre de los dos o tres romances que combina y clasificarlo con arreglo a esta denominación, hemos preferido agrupar las doce versiones de este romance seleccionadas bajo una denominación única de Gerineldo, para así clasificarlas atendiendo a la melodía empleada, independientemente de los romances que integran cada uno.

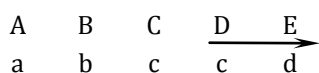
- c) Enlazando el final de Gerineldo con La Condesita<sup>104</sup> (*Grandes guerras se publican/entre España y Portugal/y al Conde Flores le nombran/por capitán general*).
- d) Comenzando por El prisionero o El Conde Niño y rematando con la Condesita.

En los distintos documentos encontrados en nuestra provincia podemos distinguir siete melodías distintas. Esta diversidad para un mismo romance es, como ya sabemos, síntoma de la antigüedad del mismo.

Esta primera melodía ha sido recogida en dos localidades bastante cercanas, ambas a la orilla del Guadalquivir, pero también en Villaviciosa, una localidad de la sierra cordobesa. Bien es verdad, que con un tempo mucho más lento en esta última variante.

Se trata de una melodía tonal en mayor. El arpegio inicial sobre el acorde de tónica y los reposos en la fundamental y la dominante no dejan lugar a dudas.

Este tema se desenvuelve en el ámbito de una novena partiendo de la dominante. Se estructura en cinco incisos, los dos últimos encadenados, que exigen la repetición del tercer hemistiquio de cada ciclo de acuerdo al siguiente esquema:



No es posible en rigor adscribir este tema a ninguno de los tipos melódicos que venimos empleando. Sin embargo, su organización parece bastante clara. Los incisos primero y segundo configuran un amplio arco de una octava de amplitud que arranca y culmina en la dominante regresando de nuevo a esta nota. El tercer inciso representaría un cierre imperfecto por lo desequilibrado, lo que da pie a los dos últimos incisos que de nuevo describen un arco, esta vez de amplitud más reducida y que ya descansa en la tónica. Estos dos últimos incisos constituyen por tanto una coda. El resultado es así de un gran equilibrio, aunque nos encontramos en el caso contrario al de las melodías con carácter circular, pues aquí, cada cuatro versos encontramos un cierre rotundo.

---

<sup>104</sup> Esta asociación de los romances de Gerineldo y La Condesita (o La boda estorbada) surge según todos los indicios en Andalucía y de ahí se irradia al resto de áreas. Una descripción de la evolución de esos romances y de su difusión en distintas zonas puede verse en (MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia. Vol.II*, 1968, pág. 388 y ss.)

Como vemos, los comienzos son anacrúsicos y los finales femeninos. El intervalo de arranque es una cuarta ascendente tras la repetición de la nota.

Por lo que respecta al ritmo, es clarísimo el compás de 6/8 que acoge bien el ritmo trocaico que impera en toda la melodía.

El estilo de este ágil tema podemos catalogarlo de narrativo melódico.

\* \* \*

## 6. GERINELDO (II)

[0023/005]

Versión de Villanueva de Córdoba  
Lucía Romero, 2009

♩. = 100

12

Ma - ña - ni - tas de San Juan se le - van - ta Ge - ri - nel - do

a dar a - gua a su ca - ba - llo a las o - ri - llas del E - bro.

*Mañanita de San Juan,  
a dar de beber agua  
-Mientras mi caballo bebe,  
que la oiga la princesa  
Los pájaros van en banda  
y en uno de los balcones*

-Gerineldo, Gerineldo,  
quien te pillara esta noche,  
-Como soy vuestro criado,  
-No me burlo, Gerineldo,  
A las diez, se acuesta el rey  
Y a esto de las once y media  
Al subir por las escaleras,  
-¿Quién me roba mi palacio?,  
-Soy Gerineldo, señora,  
Lo ha cogido de la mano,  
se pusieron a jugar  
prendidos de la batalla,  
A esto de las once y media  
unos dicen: -No está en casa,-  
El rey como todo lo sabe,  
se los encontró durmiendo  
-¿Cómo mato a la princesa  
¿cómo mato a Gerineldo  
la espada pondré por medio

*se levantó Gerineldo  
a su caballo a la orilla del Ebro.  
esta copla voy a cantar,  
que está en el palacio real.  
y se paran a escuchar  
la princesa está asomá:*

mi camarero pulido,  
tres horas en mi albedrío.  
señora, burláis conmigo.  
que de veras te lo digo.  
y a las once está dormido.-  
se cumple lo prometido.  
Gerineldo da un suspiro.  
¿quién me roba mi castillo?  
que vengo a lo prometido.-  
y en su sala lo ha metido,  
como mujer y marido,  
los dos quedaron dormidos.  
pide el rey su destino,  
y otros dicen: -Ha salido.-  
al cuarto de la infanta ha ido,  
como mujer y marido:  
si tengo el reino perdido?,  
que lo tengo desde niño?,  
para que sirva de testigo.-



Con la frialdad de la espada,  
 – Levántate, Gerineldo,  
 que la espada de mi padre  
 –¿Por dónde me iría, señora,  
 –Márchate por los jardines  
 El rey, como todo lo sabe,  
 – ¿De dónde vienes Gerineldo,  
 – Vengo del jardín de amores  
 una rosa muy infame,  
 – No me engañes, Gerineldo,  
 –Máteme, usted, mi buen rey,  
 –No te mato Gerineldo  
 y si mato a la princesa,  
 antes de ponerse el sol,  
 –Tengo juramento hecho  
 de no casarme con dama

la infanta se ha removido.  
 que ya somos *descubridos*<sup>105</sup>,  
 entre los dos ha dormido.  
 para no ser conocido?  
 cogiendo rosas y lirios.–  
 hacia el encuentro ha salido.  
 tan afligido y amarillo?  
 de coger rosas y lirios,  
 el color se lo ha comido.  
 que con la infanta has dormido.  
 si delito he cometido.  
 porque te tengo desde niño,  
 tengo el reino perdido,  
 seréis esposa y marido.  
 con la Virgen de la Estrella  
 que haya dormido con ella.

[Versión de **Villanueva de Córdoba** de Lucía Romero (78 a.) Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceró, abril de 2009. (Música registrada). 82 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda melodía tiene un carácter completamente distinto, ajustándose por sus características a un modelo relativamente frecuente en la canción popular andaluza y española. La distribución tonal corresponde con toda claridad al modo de *mi*.

El ámbito y el perfil son también característicos de este tipo de melodías. Abarca una novena, desde el *mi*, nota final, hasta la octava superior, con el *fa* como floreo del *mi* agudo.

La estructura formal es muy simple: cuatro incisos claramente diferenciados por cadencias en las notas estructurales del modo, que se corresponden con cuatro hemistiquios:

A	B	C	D
a	b	c	d

El tipo al que asignamos esta melodía es claramente el Tipo II. Al ser la nota final de la primera frase la más aguda, aparece el perfil descendente con un diseño en terrazas característico de este tipo. Las notas finales resultan entonces: *mi* – si – la – mi.

El comienzo es anacrúsico con un salto de octava ascendente característico también, pues representa el impulso necesario para arrancar en la tesitura aguda; impulso que después va a ser compensado paulatinamente, a partir del segundo inciso con el descenso melódico. El final es femenino.

<sup>105</sup> *Descubridos* por descubiertos, para sostener la rima.

El compás al que se ajusta es de subdivisión ternaria. Los incisos presentan cierta regularidad rítmica, con sutiles rupturas de la misma que le dan variedad sin comprometer el equilibrio.

Aunque más severa que la melodía anterior, también encuadramos su estilo como narrativo melódico.

\* \* \*

## 7. GERINELDO (III)

[0023/005]

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 112

13

Mes de ma - yo, mes de ma - yo, cuan - do las tris - tes ca -  
lo - res, cuan - do los e - na - mo - ra - dos re - ga - lan ra - mos de flo - res, cuan  
do los e - na - mo - ra - dos re - ga - lan ra - mos de flo - res

*Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando los enamorados  
cuando los enamorados*

*cuando las tristes calores,  
regalan ramos de flores,  
regalan ramos de flores.*

–*Girineldo, Girineldo,*  
quién te cogiera esta noche  
–Entre las doce y la una,  
que lo suba *Girineldo*  
Unos dicen: –no está aquí,  
Y el rey, como es tan sensato,  
Y se los encontró a los dos,  
–Si mato a mi hija dorada,  
¿y si mato a *Girineldo*,  
Pondré la espada por delante  
Y a lo frío de la espada,  
–Levántate, *Girineldo*,  
que la espada de mi padre,  
–¿Por dónde me voy ahora,  
–Vete por estos jardines  
Y el rey, como es tan sensato,  
–¿Qué te pasa, *Girineldo*,  
–La fragancia de una rosa  
Se ha declarado una guerra  
Y llaman a *Girineldo*

mi caballero cumplido,  
tres horas y en mi *albedrido*  
el rey ha pedido un vestido,  
que es el mozo más antiguo.  
y otros dicen que ha salido.  
al cuarto de la infanta ha ido.  
como mujer y marido.  
mi reino queda perdido;  
que lo crié desde niño?  
que me sirva de testigo.–  
la reina pegó un suspiro.  
que estamos los dos perdidos  
había siendo de testigo.  
tan blanco y tan (des)colorido?  
cogiendo rosas y lirios.–  
y al encuentro ha salido.  
que estás tan descolorido?  
me tiene descolorido.–  
y entre Francia y Portugal  
de capitán general.

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2002. (Música registrada). 44 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fernán Núñez  
Filomena García Recio, 2001

♩ = 66

14

U - nos les re - ga - lan li - rios, o - tros les re - ga - lan

flo - res, y yo, tan tris - te de mí, me - ti - do en es - tas pri -

sio - nes, sin sa - ber cuan - do es de dí - a, sin sa - ber cuan - do es de no - che,

*Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando los enamorados,*

*unos les regalan lirios,  
y yo, tan triste de mí,  
sin saber cuándo es de día,*

*solo por un pajarillo  
cuando es de día, que canta,  
-Gerineldo, Gerineldo,  
quién te tuviera esta noche  
-Como soy vuestro criado,  
-No es burla, mi Gerineldo,  
A las diez se acuesta el rey,  
a esto de las once y la una,  
A las diez se acuesta el rey,  
y a eso de las once y media,  
Entre caricias y halagos,  
El rey como es tan astuto,  
se ha encontrado a los dos  
-¿Qué hago yo, en este caso?  
Si mato a mi hija reina,  
y si mato a Gerineldo,  
A las diez se acuesta el rey,  
a las diez de la mañana,  
A lo frío de la espada,  
-Levántate, Gerineldo,  
que la espada de mi padre  
-¿Ahora por dónde me voy,  
-Vete por ese jardín  
Y el rey, como es tan *estuto*,  
[-¿Qué te pasa Gerineldo*

*cuando las fuertes calores,  
regalan a sus amores,*

*otros les regalan flores,  
metido en estas prisiones,  
sin saber cuándo es de noche,*

*que habita en esta torre,  
cuando es de noche, se esconde.  
[Gerineldo pulido,]  
tres horas en mi albedrío.  
señora, os burláis conmigo.  
que de veras yo lo digo.  
a las once está vencido,  
puedes rondar mi castillo.-  
a las once está vencido,  
Gerineldo en el castillo.  
los dos quedaron dormidos.  
al cuarto de la princesa ha ido,  
como mujer y marido.  
¿qué hago yo ahora, Dios mío?  
mi reino queda perdido,  
que lo he criado desde niño.-  
a las once está vencido,  
va a darle vuelta al castillo.  
la infanta se ha removido.  
que estamos los dos perdidos,  
está sirviendo de testigo.  
que no sea conocido?  
cogiendo flores y lirios.-  
a su encuentro ha salido.  
que estás tan descolorido?*

-La fragancia de una rosa  
 //.....//  
 Se ha formado una guerra  
 y a Gerineldo lo llevan  
 -Si a los tres años no vengo,  
 Los tres años se han pasado  
 Y un día estando en la mesa,  
 -Papá, ¿tú me das permiso  
 -Mi permiso ya lo tienes,  
 Se viste de *pelegrina*  
 Ha andado los siete reinos  
 Y a la *trepada* de un cerro,  
 se ha encontrado a una manada  
 -Vaquerito, vaquerito,  
 que me niegues la mentira,  
 ¿De quién es esta manada  
 -Es del duque Gerineldo  
 -Pues toma esta onza de oro  
 La ha cogido de la mano  
 Ha tocado en la puerta  
 a darle una limosna;  
 -¡Qué limosna tan pequeña  
 que el hijo que me dejaste  
 me está pidiendo pan.  
 -Entra, entra, *pelegrina*,  
 y la que iba a ser mi esposa

me tiene descolorido].  
 /.....//  
 y entre Francia y Portugal,  
 de capitán general.  
 nena, te puedes casar.-  
 y Gerineldo, para allá.  
 le dice ella a su papá:  
 para salirlo a buscar?  
 pero no lo encontrarás.-  
 y lo ha salido a buscar.  
 y otros siete más para allá.  
 al retroceder para atrás,  
 con una grande señal.  
 por la Virgen Trinidad,  
 y me digas la verdad.  
 con tanto hierro y señal?  
 que ya está para casar.  
 y llévame donde está.-  
 y la puso en el portal.  
 y Gerineldo sale ya  
 le ha entregado un real.  
 para persona real!,  
 me pregunta por papá,  
 Están amasando el pan.  
 que tú mi esposa serás  
 de madrina servirá.

[Versión de **Fernán Núñez** de Filomena García Recio (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 110 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
1983

15  $\text{♩} = 80$

A - llá por el mes de ma - yo cuan - do\_a - prie - tan las ca -  
 lo - res cuan - do las ce - bo - llas gra - nan los tri - gos to - man co - lo - res; cuan  
 do los e - na - mo - ra - dos re - ga - lan a sus a - mo - res

*Allá por el mes de mayo  
 cuando las cebadas granan,  
 cuando los enamorados*

*cuando aprietan los calores,  
 los trigos toman colores;  
 regalan a sus amores.*

Y en lo alto de aquel cerro  
 que lo riega Gerineldo,  
 -Gerineldo, Gerineldo,  
 ¿quién te pillara esta noche  
 entre las once y las doce

hay un almendro florido  
 mi camarero pulido.  
 mi camarero pulido,  
 a deshora en mi albedrío?,  
 que esté mi padre dormido.

-Como soy vuestro criado,  
 -[No] es mentira, Gerineldo,  
 Y a las diez se acuesta el rey  
 Entre las once y las doce,  
 con zapatitos de seda  
 cada escalón que subía,  
 y en el último escalón  
 -¿Quién será ese arrogante?  
 que a deshora de la noche  
 -No soy ningún arrogante  
 soy el conde Gerineldo  
 Lo ha cogido de la mano,  
 dándose besos y abrazos,  
 Se ha levantado el rey  
 no tuvo quién se los diera,  
 Fue a la sala [de] la princesa  
 Se ha encontrado a los dos;  
 -No te mato, Gerineldo  
 y si mato a la princesa,  
 Pondré en medio mi espada  
 -Levántate, Gerineldo,  
 que la espada de mi padre  
 -Y ahora ¿qué hago yo  
 -Vete por esos jardines  
 Y el rey que estaba al acecho  
 -¿De dónde vienes, Gerineldo,  
 -Vengo por esos jardines  
 la fragancia de una rosa  
 -No te mato, Gerineldo,  
 y si mato a la princesa  
 Mañana a estas horas,  
 -Y a la Virgen de la Estrella  
 de no casarme con dama  
 Se ha formado una guerra  
 y a Gerineldo lo nombran  
 La princesa como niña  
 Y Gerineldo le ha dicho:  
 Si a los seis años no vengo  
 Ya han pasado los seis años  
 Le pidió permiso al padre  
 -Mi permiso ya lo tienes,  
 Se ha vestido de romera  
 Ha andado ya siete leguas  
 Y a la mitad del camino  
 -Vaquerito, vaquerito,  
 ¿de quién es esta \*vacá  
 -Y es del conde Gerineldo  
 Y al oír estas palabras  
 El pobre de vaquerito  
 -Vaquerito, vaquerito,  
 /...../  
 tome usted esta moneda  
 Y pidiendo una limosna,  
 -Eres el diablo, romera,

burlarse queréis conmigo.  
 que de veras te lo digo.  
*pa* las once está dormido;  
 Gerineldo, en el castillo  
 para no ser *descubrido*,  
 se le escapaba un suspiro,  
 la princesa le ha oído.  
 -¿Quién será ese atrevido?  
 viene a rondar este castillo.  
 ni tampoco un atrevido,  
 que vengo a lo prometido.-  
 lo ha entrado en su albedrío;  
 los dos quedaron dormidos.  
 y ha pedido sus vestidos,  
 los ha cogido él solito.  
 por ver lo que había ocurrido.  
 los dos estaban dormidos.  
 [porque] te crié desde niño;  
 queda el palacio destruido.  
 para que sirva de testigo.  
 que ya somos *descubridos*,  
 está puesta de testigo.  
 para no ser *descubrido*?  
 cogiendo rosas y lirios.-  
 a su encuentro ha salido.  
 tan blanco y descolorido?  
 cogiendo rosas y lirios,  
 mi color se ha comido.  
 que te crié desde niño,  
 queda el palacio destruido.  
 seréis esposa y marido.-  
 le tengo yo prometido  
 que con ella haya dormido.  
 entre Francia y Portugal  
 de capitán General.  
 no hacía más que llorar.  
 -Princesa, no llores más.  
 con otro te puedes casar.-  
 y algún tiempecillo más.  
 para salirlo a buscar.  
 te puedes ya marchar.  
 y lo ha salido a buscar.  
 y no lo pudo encontrar.  
 se ha encontrado una *vacá*.  
 /.....//  
 con tanto hierro y señal?  
 que para casarse está.  
 la joven cayó *pa* atrás.  
 le ha ayudado a levantar  
 ¿dígame usted la verdad?  
 por la Santa Trinidad,  
 y me pone en el portal.-  
 Gerineldo salió a dar:  
 ¿qué has salido a buscar?

-No soy el diablo, ni romera,  
que en tus brazos me dormí,  
y tengo un niño chiquito  
"Hijo, tú no tienes padre,  
-Mañana son los torneos  
Y ahora se queda la otra

soy tu mujer natural  
y en tu mesa partí pan;  
que cuando me pide pan:  
quien te lo pueda ganar".  
para ti se quedarán.-  
ni mocita ni casada.

[Versión de **Puente Genil** de la abuela de una alumna del IES Manuel Reina. Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 1983. (Música registrada). 115 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta tercera melodía para el romance de Gerineldo recogida en tres localidades de la campiña cordobesa es una melodía de largo vuelo<sup>106</sup>. Cubre seis hemistiquios que, cuando el texto no los aporta, se consiguen repitiendo los dos últimos para completarla. Se trata con toda claridad de una melodía tonal en modo menor. Sin embargo, presenta también un rasgo modal: nos referimos al tercer grado alterado que produce la tan característica dualidad mayor-menor o, como este caso, una inflexión hacia la subdominante

Abarca un extenso ámbito de oncena (décima en la variante 15 de Puente Genil) que va siendo recorrido ascendiendo y descendiendo a lo largo de los seis incisos.

La estructura que presenta es la siguiente:

A	B	C	D	E	F
a	b	c	d	e	f

no presenta, pues, ni repeticiones de versos ni estribillo interno.

Con los seis incisos se aparta de la tipología de melodías que estamos empleando, aunque responde a la idea del tipo II, arranca en el registro agudo y permanece en él durante los dos primeros incisos y, a partir de ahí, comienza un descenso paulatino y escalonado hasta alcanzar la tónica

Comienza en anacrusa con un salto ascendente de cuarta y tiene un final femenino.

En esta melodía encontramos de nuevo la polirritmia 3/4 + 6/8 que hemos comentado en la melodía nº 4. En esta ocasión hemos optado por transcribirla empleando un compás uniforme que, como vemos puede ser uno u otro. Los compases

---

<sup>106</sup> El estudio de esta melodía comprende las dos variantes de *El Prisionero* que aparecen más adelante con los números 21 y 22.

impares se ajustan a la métrica del 6/8 mientras que a los pares les corresponde 3/4. Las inflexiones de la melodía, su métrica y los acentos del texto van generando espontáneamente esta polirritmia a la que nos referimos.

También esta bella melodía la asignamos al estilo narrativo melódico. Ya había sido recogida en *El romancero de Fernán Núñez* (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n) y en el *Romancero de la provincia de Sevilla* aparece recogido en la localidad de Algámitas (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÜNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 931)

\* \* \*

## 8. GERINELDO (IV)

[0023/005]

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, Araceli García Expósito, 2009

♩. = 72

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - di - to pu -

li - do, quién te co - gie - ra es - ta no - che tres ho -

ras a mi "a - ve - ni - do", quién te co - gie - ra es - ta

no - che tres ho - ras a mi "a - ve - ni - do",

Gerineldo, Gerineldo,  
¿quién te cogiera esta noche  
¿quién te cogiera esta noche

–Señora, ¿sobre qué hora  
–Sobre las doce o la una,  
Sobre las doce o la una,  
–Traición, traición en el palacio,  
–Señora, soy Gerineldo

.....  
Se liaron a jugar  
dándose besos y abrazos,  
Al otro día de mañana,  
llama el rey a Gerineldo

Gerineldito pulido,  
tres horas a mi *avenido*?  
tres horas a mi *avenido*?

se cumple lo prometido?  
cuando el rey está vencido.–  
Gerineldo, en el castillo.  
¿quién ha sido el atrevido.  
que viene a lo prometido

.....  
como mujer y marido,  
se están quedando dormidos.  
tres horas el sol salido,  
a que le diera su vestido.

.....  
 Con el frío del acero,  
 –Levántate, Gerineldo,  
 que la espada de mi padre  
 .....  
 –¡Dios mío, qué haré yo ahora  
 me iré por el jardín  
 .....  
 –Máteme usted, gran señor,  
 –¿Cómo quieres que te mate,  
 te pondré en esa parte  
 .....

.....  
 la infanta se ha conmovido.  
 .....  
 está sirviendo de testigo.  
 .....  
 para que no sea *descubrido*?  
 cogiendo rosas y lirios.  
 .....  
 si un delito he cometido.  
 si te crié desde niño?,  
 como mujer y marido.  
 .....

[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a) y Araceli García Expósito (74 a). Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta singular melodía con que nos entonaron el romance de Gerineldo en Carcabuey es reveladora de algunas características del género.

Se trata evidentemente de una melodía modal. Basta observar la caída del tercer inciso en la nota re natural (VII grado) y la importancia del *la* como nota de recitación, para corroborar que nos encontramos ante un tema en el modo de *sol*. Este tercer inciso junto con el último proporcionan el sabor arcaico propio de este modo y del que está impregnado esta melodía. En el cuarto inciso, aparece además otra característica del modo de sol, si bien no habitual, sí distintiva del mismo. Se trata de la cromatización inestable del III grado, lo que produce una inflexión al modo de re<sup>107</sup>. Podríamos justificar esta cromatización observando cómo desde el re con el que finaliza el tercer inciso, hasta el sol# al que se llegaría, media un tritono, por lo que la función del becuadro es dulcificar la dureza del giro.

El ámbito no es muy extenso, tan solo una séptima, aunque cabría catalogarlo como de la variante amplia del modo.

<sup>107</sup> Encontramos un caso similar en el Romance Santa Elena que aparece en el Cancionero Leonés con el número 723 (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 261) y cuya melodía reproducimos a continuación:





La estructura de la frase es de cuatro incisos más la repetición habitual de los dos últimos, según el esquema siguiente:

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c	D

El texto de los incisos repetidos puede ser también una repetición de los dos últimos hemistiquios –como se ve en el fragmento transcrito– o abordar un nuevo verso, si la narración lo permite.

Si nos ceñimos a los cuatro primeros incisos, podemos encuadrar, no sin cierta dificultad, este tema en el tipo VI. La dificultad general surge del hecho de que si bien el punto culminante en el primer inciso es algo habitual, no lo es tanto el anticlímax en el tercero como aquí ocurre. Por esta razón la encuadramos en el tipo sexto, entendiendo que los dos primeros incisos dibujan un arco que parte del *mi* y regresa a él, mientras que tercero y cuarto dibujan un arco invertido conducido a la nota final.

Nos encontramos de nuevo ante un comienzo anacrúsico con un salto de cuarta ascendente y un final femenino.

En cuanto al ritmo, volvemos a encontrarnos con la típica polimetría, en esta ocasión más acentuada que en otras, por lo que creemos que conviene esta transcripción. La variedad melódica que hemos constatado no va acompañada de la rítmica por cuanto los cuatro incisos presentan una secuencia rítmica casi idéntica.

Clarísimo exponente del estilo narrativo melódico es esta melodía también.

\* \* \*

## 9. GERINELDO (V)

[0023/005]

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 140      ♩ = ♩

17 

Ge-ri-nel-do, Ge-ri - nel-do, \_\_\_\_\_ mi ca-ma-re - ro \_\_\_\_\_ pu - li - do,

quién-te pu-die-ra te - ner \_\_\_\_\_ tres ho - ras \_\_\_\_\_ a mi al-be drí - o

quién-te pu-die-ra te - ner \_\_\_\_\_ tres ho - ras \_\_\_\_\_ a mi al-be drí - o

-Gerineldo, Gerineldo,  
¡quién te pudiera tener  
-Como soy vuestro criado,  
-No me burlo, Gerineldo,  
A las diez se acuesta el rey,  
ponte alpargatas de seda  
A esto de la media noche,  
con alpargatas de seda  
.....  
A esto de la media noche,  
-Despierta, Gerineldo,  
la espada de mi padre  
-¿Qué me hago, señora,  
-Vete por el jardín de mi padre  
El rey, como ya lo sabe,  
-¿De dónde vienes, Gerineldo,  
-Vengo del jardín de usted  
la fragancia de una rosa  
-Mientes, mientes, Gerineldo,  
antes de que se ponga el sol,  
-Dispéñeme, gran señor,  
tengo yo hecho juramento  
que mujer que ha sido mi dama

mi caballero pulido,  
tres horas a mi albedrío!  
os queréis burlar conmigo.  
que de veras te lo digo.  
a las once está dormido,  
para cumplir lo prometido.-  
Gerineldo se ha vestido,  
para cumplir lo prometido.

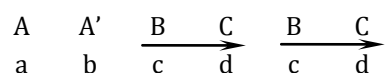
.....  
la infanta se ha removido:  
mira que estamos perdidos,  
está sirviendo de testigo.  
para no ser *descubrido*?  
a cortar rosas y lirios.  
al encuentro le ha salido.  
que vienes tan amarillo?  
de cortar rosas y lirios,  
el sol no se lo ha comido.  
con la princesa has dormido,  
serás su esposo elegido.-  
y si en algo le he ofendido,  
con el Cristo de la Estrella,  
de no casarme con ella.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Dolores Pérez Sánchez (72 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 44 hemistiquios]

\* \* \*

Esta melodía recogida en Fuente Obejuna, al norte de la sierra cordobesa, se caracteriza por su carácter melismático. No se trata de simples adornos expresivos, sino que son melismas estructurales que configuran la melodía. Es una melodía tonal en modo menor, aunque solo percibimos esto a partir del tercer inciso, pues los dos primeros se desenvuelven como si se tratara del modo de mi.

El ámbito es amplio, de una décima, debido a este cambio de función tonal, pues en los dos primeros incisos la nota que se comporta como final es *la*, mientras que a partir del tercero, es *re* la que asume ese papel. La estructura se ajusta al siguiente esquema:



Como en la melodía anterior, la repetición de los dos últimos incisos requiere la de los hemistiquios tercero y cuarto, salvo que el texto narrado disponga de otro verso para concluir la idea.

En cuanto a su desarrollo y su perfil, si prescindimos de la repetición de los dos últimos incisos, se acomoda al Tipo V. El segundo inciso viene a ser una repetición abreviada del primero, mediante la supresión del melisma final y el desplazamiento de los acentos. El tercero y cuarto, por su parte, describen un amplio y elegante arco, con un ascenso rápido en escala hasta alcanzar la octava y un descenso paulatino en terrazas.

Nuevamente tenemos un comienzo anacrúsico con un salto de cuarta ascendente y un final femenino.

Desde el punto de vista rítmico lo más destacable es la fluidez. Salvo en las pausas cadenciales, la melodía discurre como un flujo constante de corcheas. Todo ello, en un tempo muy vivo. La métrica de subdivisión ternaria es clara en los incisos tercero y cuarto. En los dos primeros se da una fractura rítmica.

El estilo de la melodía lo consideramos también narrativo melódico.

\* \* \*

# 10. GERINELDO (VI)

[0023/005]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Inés Guisado Rodríguez, 2009

♩ = 96



-Gerineldo, Gerineldo,  
¿quién te tuviera esta noche  
-Como soy vuestro criado,  
-No me burlo, Gerineldo,  
Entre las once y las doce,  
Se liaron a jugar  
dándose besos y abrazos,  
Al otro día de mañana,  
llama el rey a Gerineldo  
Unos dicen: -No está aquí,  
Y el rey que se lo presume,  
se los ha encontrado durmiendo  
ha desenvainado su espada  
Con el frío del acero,  
-Despierta, Gerineldo,  
que la espada de mi padre  
-Mátame usted, gran señor,  
-¿Cómo quieres que te mate,  
te pondré en esa parte  
-No lo permitan los cielos,  
mujer que ha sido mi ama,  
Se ha liado una guerra  
y a Gerineldo lo nombran

.....  
Ya han pasado los siete años  
Permiso te pido, padre,  
-Mi permiso ya lo tienes,  
Ha andado siete reinos,  
y al subir un alto cerro  
se ha encontrado un vaquerito  
-¿De quién es tanto ganado  
-Del conde Gerineldo  
-Una limosna, por Dios,  
que vengo de las Italías.  
-Tú, bien que la has conocido,  
el color de la cara se ha ido,  
-Los pollos que están guisados  
y la novia que tú tienes

mi camarero pulido,  
tres horas en mi albedrío?  
burlarse queréis conmigo.  
que de veras te lo digo.-  
al cuarto de la infanta ha ido.  
como mujer y marido,  
se están quedando dormidos.  
tres horas el sol salido,  
a que le diera su vestido.  
otros dicen: -Ya se ha ido.-  
al encuentro le ha salido,  
como mujer y marido,  
y entre los dos la ha metido.  
la infanta se ha conmovido.  
que ya somos *descubridos*,  
entre los ha dormido.  
si un delito he cometido.  
si te crié desde niño?,  
como mujer y marido.  
ni la Virgen de la Estrella,  
de yo casarme con ella.  
entre Italia y Portugal  
de capitán general.

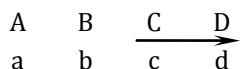
.....  
y la infanta ha dicho ya:  
para salirlo a buscar.  
te puedes ya marchar.  
no lo ha podido encontrar,  
y al bajar una cañada,  
que guardaba una vacá.  
de tanto hierro y señal?  
que ya está para casar.  
que Dios se lo pagará,  
-Dime: lo que hay por allá.  
tú bien las conocerás,  
pero el lunar aquí está.  
y los que están por guisar  
soltera se quedará.

\* \* \*

Aunque esta melodía está claramente emparentada con la anterior, la hemos diferenciado porque son muchos los rasgos que las diferencian. El perfil general con los reposos cadenciales sobre las mismas notas es lo que relaciona a ambas. En el resto son muy diferentes. El compás, el tempo, el comienzo, la estructura, los melismas, etc. hacen de ambas dos melodías bien diferentes.

Puede considerarse también como una melodía tonal en modo menor y cabe hacer las mismas observaciones que en el caso anterior sobre los dos primeros incisos.

El ámbito es también de una décima. La estructura formal se ajusta al esquema:



que carece de las repeticiones de incisos del caso anterior. Los incisos primero y segundo están aquí más diferenciados.

El perfil en este caso se corresponde mucho mejor con el Tipo V pues los incisos tercero y cuarto forman una unidad, mientras que los dos primeros no están relacionados.

El comienzo es aquí tético y repitiendo tres veces la nota. El final es femenino, como en todos los casos, debido a la rima del romance [í - o].

El compás es binario y regular. La estructura métrica de los dos primeros incisos es idéntica, como también la de los dos últimos, aunque estos introducen la novedad de la síncopa. Como hemos señalado, el tempo es más lento en este caso.

En cuanto al estilo, se encuadra como en todos los casos anteriores en el narrativo melódico.

\* \* \*

# 11. GERINELDO (VII)

[0023/005]

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

♩ = 100

19

...quién pa - sa-ra es-ta no - che tres ho - ras a tu "bar - di do."

–Gerineldo, Gerineldo,  
quién pasara esta noche  
–Como soy vuestro criado,  
–No me burlo, Gerineldo,

Gerineldito pulido,  
tres horas a tu *baldido*.  
os queréis burlar conmigo.  
que de veras te lo digo...

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de El Viso  
Josefa Sánchez, María Sánchez, 1990

♩ = 56

20

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, mi ca -  
ba - lle - ro pu - li - do. ¡Quién te pi - lla - ra es - ta  
no - che, tres ho - ras a mi al - be - drí - o.

–Gerineldo, Gerineldo,  
quién te pillara esta noche,  
–Cuando usted quiera, señora,  
–Entre las doce y la una,  
El rey que estaba en acecho  
–No te mato, Genirello,  
pero la cruz de mi espada  
–Levántate, Gerineldo,  
que la espada de mi padre  
–¿De dónde vienes, Gerineldo,  
–Vengo por esos jardines  
–No me engañes, Gerineldo,  
Para mañana a la noche,  
–Tengo juramento hecho  
con mujer que haya dormido  
Ya se publica la guerra  
Gerineldo se lo llevan  
–Si en siete años no vengo,

mi caballero pulido,  
tres horas a mi albedrío.  
tiene usted el gusto mío.  
cuando el rey se esté dormido.–  
los ha pillado dormidos.  
que te crié desde niño,  
me ha de servir de testigo.  
que ya estamos perdidos,  
con nosotros ha dormido.  
tan triste y descolorido?  
cortando rosas y lirios.  
que con la infanta has dormido.  
tienes que ser su marido.  
con la Virgen de la Estrella,  
de no casarme con ella.–  
ya se manda publicar,  
de capitán general.  
doncella, te puedes casar.–

Se cumplen los siete años  
y un día estando en la mesa  
–¿Por qué suspiras, doncella?,  
El ramito de romero  
Licencia pido a mi padre,  
–Licencia mía ya tienes,  
ponte un vestido de seda  
ve pidiendo pueblo en pueblo,  
A la avanzada de una huerta,  
–Vaquerito, vaquerito,  
no me digas la mentira,  
¿De quién son tantas vaquitas  
–Son del Conde Miraflores  
–Toma esta onza de oro  
que a pedir una limosna,  
Ha pedido la limosna  
–No he visto cara más guapa,  
Si se parece esta cara  
¿De dónde es usted, mi señora,  
–Soy de Castilla la llana,  
–¿Qué se oye, mi señora,  
¿casan a la hija del rey  
–Ni casan la hija del rey,  
que está \*casá con don Guardo  
–Tome, señora, limosna,  
–La limosna que le pido  
–El anillo no lo doy  
que es de mi esposa la infanta,  
–Yo soy tu esposa, la infanta,  
La otra que ha oído esto  
–Señora, no sea usted el diantre,  
–Señora, no soy diantre  
Gerineldo es mi marido  
El pan que tengáis cocido  
carne que tengáis matada  
Gerineldo es mi marido

que para los ocho van,  
la doncella suspirar:  
¿por qué susupiras, donzal?  
tengo de ir a buscar.  
la licencia y libertad.  
la licencia y libertad;  
y otro encima de asargal;  
de ciudad en ciudad.–  
se ha encontrado una vacá.  
por la Santa Trinidad,  
¡por Dios!, dime la verdad:  
con tanto hierro y señal?  
que hoy lo van a desposar.  
y llévame donde está,  
a su puerta he de llegar.–  
y el conde la salió a dar.  
ni cara tan resalá,  
la que me dejé p'allá.  
de qué tierra o qué ciudad?  
de esa Castilla labrá.  
que se oye por allá?  
o la pretenden casar?  
ni la pretenden casar,  
de romero y principal.  
tome y no me cuente más.  
que ese anillo me ha de dar.  
ni por Dios se lo he de dar,  
la infanta la natural.  
la infanta la natural.–  
del cuarto ha salido ya.  
ni nos venga usted a tentar.  
ni la vengo a usted a tentar,  
y me lo vengo a llevar.  
a los pobres se les ha de dar;  
asadla o echadla en sal.  
y me lo vengo a llevar.

[Versión de **El Viso** de Josefa Sánchez y María Sánchez. Recopilada por Rosa María Doraado, 1990. (Música registrada). Publicado en *Faciendo la vía...* acompañado de una cinta.]

\* \* \*

De las dos variantes anteriores, la melodía que analizamos aquí es la número 20, la variante de El Viso. Los ocho hemistiquios que hemos recogido de la informante en Fuente Obejuna no merecerían, por su brevedad ser reflejados. Hemos querido no obstante dejar constancia de ellos, como muestra de un fenómeno con el que nos hemos encontrado en más de una ocasión. La informante de Fuente Obejuna no recuerda bien el romance, tan solo puede cantarnos algunos retazos. Y lo hace combinando el comienzo del texto del romance con los incisos tercero y cuarto de la melodía que repite

incesantemente. Crea entonces, por así decirlo, una nueva tonada con solo dos incisos que curiosamente resulta muy apropiada para el canto narrativo. Lo que nos encontramos es, pues, otra forma de modificación de una melodía que podríamos denominar “mutilación”. Resulta entonces, como decimos, una melodía incompleta, pero no por ello menos apta para su aplicación al canto narrativo del romance.

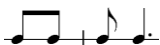
En cuanto a la melodía completa, la de la variante del Viso (20), se trata de un tema singular con bastantes rasgos que lo acercan al estilo severo. Emplea, en primer lugar, el modo de mi, lo que ya es un rasgo de antigüedad. Se desenvuelve en un ámbito de una séptima, desde el VII grado bajo la nota final hasta el VI grado, estando cerca de la variante compacta de este modo.

Su estructura viene condicionada por la regularidad métrica pues los cuatro incisos son métricamente idénticos. Los dos primeros están vinculados por su inicio con una fórmula melódica ondulante; los dos últimos son iguales, salvo la última nota, modificada en el cuarto para cerrar la cadencia:

A	A'	B	B'
a	b	c	d

Con esta estructura y aunque el perfil global va descendiendo en los dos primeros incisos, catalogamos este tema en el Tipo VI.

El comienzo es anacrúsico con una bordadura inferior. El final, femenino.

Ya hemos señalado la completa regularidad métrica, de modo que, rítmicamente, la melodía está constituida por una célula de cuatro figuras:  la última de ellas sincopada, que se repite ocho veces; dos por inciso. Lógicamente, esta monotonía rítmica está compensada por la variedad tonal. Obsérvese la diferencia de tempo entre las dos variantes.

El estilo de este tema sería narrativo severo, sobre todo la variante que emplea los dos últimos incisos exclusivamente.

\* \* \*



## C) ROMANCES LÍRICOS

### 12. EL PRISIONERO

[0078/007]

Versión de Fernán Núñez  
Antonia Jurado, 2001

♩. = 76

21

... u - nos le re - ga - lan li - rios, o - tros le re - ga - lan  
flo - res, y yo tris - te de mí me - ti - do en es - tas pri -  
sio - nes, sin sa - ber cuan - do es de dí - a, sin sa - ber cuan - do es de  
no - che, só - lo por un pa - ja - ri - llo que ha - bi - ta en es - ta to - rre.

Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando las cebadas granan,  
cuando los enamorados  
unos les regalan lirios,  
y yo triste de mí,  
sin saber cuándo es de día,  
solo por un pajarillo  
– Pajarillo, pajarillo,  
di a la mujer que yo quiero

cuando las fuertes calores.  
los trigos toman colores,  
regalan lirios y flores;  
otros les regalan flores,  
metida en estas prisiones,  
sin saber cuándo es de noche,  
que habita en esta torre.  
tú que vuelas por ahí,  
que venga, que estoy aquí.

[Versión de **Fernán Núñez** de Antonia Jurado (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, en abril de 2001. (Música registrada). 18 hemistiquios.]

\* \* \*

22  $\text{♩} = 76$

Mes de ma-yo, mes de ma-yo cuan-do las fuer-tes ca -  
lo - res cuan-do las ce - ba - das gra - nan, los  
tri - gos e - chan co - lo - res, cuan-do los e - na - mo -  
ra - dos re - ga - lan a sus a - mo - res,

Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando las cebadas granan,  
cuando los enamorados  
unos les regalan lirios,  
y yo triste de mí,  
sin saber cuándo es de día,  
si no es por un pajarillo

cuando las fuertes calores.  
los trigos echan colores,  
regalan a sus amores;  
otros les regalan flores,  
metido en estas prisiones,  
ni menos cuándo es de noche,  
que habitaba en esta torre.

[Versión de **Montalbán** de Catalina Quesada Prieto (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en octubre de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance, muy estimado por los filólogos debido a su elevado lirismo, relata la triste historia de un prisionero que solo conoce del exterior de su prisión por un pajarillo al que un cazador da muerte. No está, sin embargo, recogido en muchos cancioneros y romanceros (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 238). Y, en cualquier caso, no lo hemos encontrado asociado a esta melodía que aquí recogemos.

Estas dos únicas variantes que hemos encontrado del romance de El Prisionero sin la continuación habitual de Gerineldo emplean la melodía nº 7 que hallábamos precisamente asociada con este romance. No se trata de un préstamo, por tanto. Si sostenemos la tesis de que las distintas tonadas van vinculadas a los textos que les corresponden, en este caso, tal vínculo se mantiene, pues se trata del mismo texto de arranque, solo que en esta versión se detiene sin enlazar con el Gerineldo. Se trata

además de la melodía recogida en la campiña, siendo Fernán Núñez y Montalbán localidades de esta misma comarca cordobesa.

\* \* \*

## D) DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA

### 13. MARIANA PINEDA

[0175/008]

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, Carmen Ballesteros Mesa, 2003

♩ = 108-112

23

Ma - ria ni - - ta, me - ti - da\_en su cuar -  
to no de - ja - ba de con - si - de - rar,  
si la vie - ran, la vie - ran bor - dan -  
do la ban - de - ra de la li - ber - tad

Marianita metida en su cuarto  
si la vieran, la vieran bordando  
Yo me ofrezco a bordar la bandera  
yo no quiero que la gente diga  
Marianita salió de paseo  
y le dice: doña Marianita,  
Marianita metida en su cuarto  
la han pillado ... bordando  
– Marianita: declara, declara,  
– Si declaro, moriremos muchos,  
Le pusieron sus hijos delante  
y sus hijos llorando le dicen:  
– Quitarme mis hijos delante,  
El verdugo sorcó la Sigüenza  
Más hermoso que el sol y la luna,

no dejaba de considerar  
la bandera de la libertad  
y también a bordar el pendón,  
Marianita ha perdido su honor.  
y al encuentro salió un capitán  
hay peligro, vuélvase usted atrás.  
el delito no pudo ocultar,  
la bandera de la libertad.  
y si no, morirás, morirás.  
y así, yo solita “na” más.  
por si así le hacían declarar,  
– Vente a casa querida mamá.  
no hacerme a mí sufrir más.  
/...../  
más hermoso su cuerpo quedó

[Versión de **Almodóvar del Río** de Carmen Ballesteros Mesa (86 a) y María García Castilla (80 a).  
Recopilada por Alberto Alonso Fernández, 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 29  
hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 150

24

Ma - ria - ni - ta sa - lió de pa - se o y al en -  
cuen - tro sa lió un mi - li - tar y le di - jo a do - ña Ma - ria -  
ni - ta: De tu cuer - po qui - sie - ra go - zar. Ma - ria -  
ni - ta res - pon - de llo - ran - do: De mi cuer - po go - zar, no, no,  
no por - que en - ton - ces di - rí - a la gen - te do -  
ña Ma - ria - ni - ta ha per - di - do su ho - nor.

Marianita salió de paseo  
y le dijo a doña Marianita:  
Marianita responde llorando:  
porque entonces diría la gente  
Yo me atrevo a bordar la bandera,  
Marianita metida en su cuarto  
"Si Pedrosa me viera bordando  
-Marianita, declara, declara,  
-Si declaro moriremos muchos,  
que me traigan a mis hijos delante

Y los hijos le dicen llorando:  
-Que me quiten los hijos delante  
y me den una muerte ligera  
Si declaro moriremos muchos,

y al encuentro salió un militar  
-De tu cuerpo quisiera gozar.  
-De mi cuerpo gozar no, no,  
doña Marianita ha perdido su honor.  
la bandera de la libertad.-  
no dejaba de considerar:  
la bandera de la libertad".  
que si no, morirás, morirás.  
y así solo muero yo *na* más,  
para ver si en algo me pueden  
[aliviar.-

-Vente a casa, querida mamá.  
ya que en nada me pueden aliviar  
porque yo no voy a declarar.  
y así solo muero yo *na* más.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 27 hemistiquios.]

\* \* \*

25 

Marianita salió de paseo y al encuentro salió un militar  
Y le dijo: -Señora Mariana, hay peligro, vuélvase usted atrás...

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Jiménez (84 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 4 hemistiquios]

\* \* \*

Este popular romance narra las circunstancias de la detención y muerte de la heroína granadina Mariana Pineda. Fue ejecutada el 26 de mayo de 1831 convirtiéndose para unos en símbolo de mujer liberal y republicana, para otros en víctima inocente de un amor desdeñado. La obra teatral escrita por García Lorca y estrenada en 1927 está basada en la narración del romance. Es un romance muy cantado en Andalucía. (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 95-96)

En nuestra provincia hemos recogido tres versiones de este romance que son variantes curiosas de una misma melodía. Las que conocemos interpretadas por distintos grupos folk emplean otras tonadas<sup>108</sup>. Resulta llamativo que, aunque variadas, todas ellas conservan el carácter marcial que encontramos en la nuestra, debido sobre todo a la figuración punteada. La interpretación del Nuevo Mester de Juglaría emplea la misma melodía que nuestra versión, lo que nos hace pensar que, aunque no recogida en los cancioneros, es una versión conocida.

La melodía que acompaña a este romance es una melodía tonal en modo menor. El giro inicial dominante-tónica y los apoyos en estas dos notas así lo confirman. Se acomoda bien al carácter marcial que le aporta la figuración rítmica. La variante de Villanueva del Rey comienza en mayor cambiando de modo hacia la mitad. Ya sabemos que este es un rasgo común en las melodías del repertorio popular.

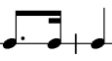
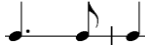
<sup>108</sup> Algunas de ellas están recogidas en el CD “Mariana de Pineda. Música y libertad” editado por la Concejalía de Igualdad de oportunidades del Ayuntamiento de Granada

El ámbito de novena menor sería solo una sexta si prescindimos del *do* inicial y el que sirve para apoyar el salto de octava del segundo inciso en la variante de Almodóvar. Estos dos saltos reafirman el carácter de marcha ya indicado. La variante de Villanueva del Rey abarca tan solo una séptima.

Tiene una estructura simple de cuatro incisos correspondientes a cuatro versos octosílabos consecutivos. Los cuatro incisos son prácticamente isorrítmicos. Están bien marcadas las cadencias, suspensivas las tres primeras y conclusiva la última.

A	B	C	D
a	b	C	d

El perfil de la melodía se ajusta bastante bien al tipo III de la clasificación de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak. El segundo inciso se sitúa en un plano superior al primero y el tercero continúa con este ascenso, para descender posteriormente en el cuarto.

Si hablamos del ritmo, vemos que las tres variantes son bastante diferentes. En las dos primeras juegan un papel importante los puntillos, pero mientras en la primera el compás es binario y la fórmula punteada es , en la variante de Ochavillo del Río la fórmula es  y consiguientemente el compás se convierte en ternario. La variante de Villanueva del Rey pierde los valores punteados y se acomoda a un 6/8 más fluido. En las tres variantes que presentamos de esta melodía tenemos así un magnífico ejemplo de cómo un mismo tema puede cambiar su fisonomía sin perder su identidad. Un rasgo tan importante como es el compás puede modificarse drásticamente como aquí e incluso perderse una fórmula rítmica tan característica sin que afecte a lo sustancial de la melodía y, por tanto, sin que nos quepa alguna duda de que se trata del mismo tema,

En las tres variantes, los cuatro incisos tienen comienzo en anacrusa y final alternativamente femenino y masculino, según la acentuación del texto. El dibujo de arranque es un salto de cuarta tras la repetición de la nota.

Son muchos los aspectos musicales que se alinean en esta melodía para subrayar el patetismo de la historia que se narra<sup>109</sup>. Se reconoce con facilidad un eco de música militar que se compagina bien no solo con la presencia del capitán Pedrosa –el

---

<sup>109</sup> En la variante de Villanueva del Rey todo esto queda “dulcificado”.

pretendiente despedido y responsable de la detención—, sino con las dramáticas imágenes de la ejecución descritas en el texto. Por su ritmo, su cuadratura y estos rasgos que estamos describiendo bien valdría esta melodía como tema de una marcha lenta procesional. Sin embargo, cuando este romance es cantado por voces infantiles cobra un aspecto distinto en el que se enfrentan produciendo un contraste inquietante la inocencia de la niñez con la severidad de la muerte. La melodía entonces se asocia a la candidez de las voces, transfigurando su fisonomía.

No disponemos de versiones ni variantes transcritas de este romance, las que hemos escuchado interpretadas por distintos grupos folk corresponden a versiones distintas, excepto la interpretada por el grupo Nuevo Mester de Juglaría que coincide bastante con la nuestra, salvo en algunos intervalos.

Concluimos señalando que, pese a no tratarse de un romance muy antiguo, tanto por el texto como por la música aparece completamente tradicionalizado, como muestran las múltiples versiones y variantes.

\* \* \*

#### 14. ¿DÓNDE VAS ALFONSO XII?

[0162/010]

Versión de Fernán Núñez  
Grupo de mujeres del Centro de Adultos, 2001

♩ = 148

26



¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tris - te de

ti? Vo - y en bus - ca de Mer - ce - des que a - yer

tar - de no la ví. que a - yer tar - de no la ví.

–¿Dónde vas, Alfonso doce?  
–Voy en busca de Mercedes  
–Pues Mercedes ya se ha muerto,  
Cuatro duques la llevaban

–¿Dónde vas, triste de ti?  
que ayer tarde no la vi. (bis)  
muerta está que yo la vi,  
por la calle de Madrid.

[Versión de **Fernán Núñez** del grupo de alumnas del Centro de Adultos del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*



27



¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tris - te de  
ti? Vo - y\_en bus - ca de Mer - ce - des que\_a - yer  
tar - de no la ví, que\_a - yer tar - de no la ví.

-¿Dónde vas, Alfonso Doce?,  
-Voy en busca de Mercedes,  
-Pues Mercedes ya se ha muerto,  
cuatro duques la llevaban  
Las andas que la llevaban  
condes, duques la lloraban,

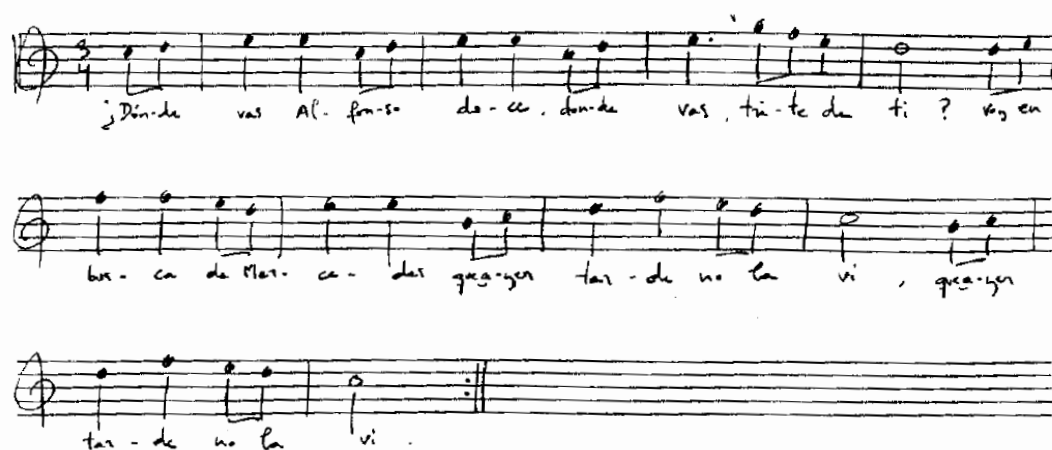
¿Dónde vas, triste de ti?  
que ayer tarde no la vi.  
muerta está que yo la vi,  
por las calles de Madrid.  
de luto las vi cubrir;  
todos por amor de ti.

[Versión de **Fernán Núñez** de Dolores Ariza Hidalgo (32 a.) y María Salazar Ariza (42 a.) recogida por Antonia M<sup>a</sup> Vázquez León (LEÓN, 1993, pág. 115)<sup>110</sup>.]

\* \* \*

<sup>110</sup> Esta es la transcripción que aparece en el Romancero de Fernán Núñez:

### ¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?.



¿Dón-de vas Al-fon-so do-ce, don-de vas, tri-te de ti? voy en  
bus-ca de Mer-ce-des que-a-yer tar-de no la ví, que-a-yer  
tar-de no la ví.

♩ = 120

28



¿Dón - de vas, Al - fon - so Do - ce? ¿Dón - de vas tú por a -  
quí? Vo - y en bus - ca de Mer - ce - des, que a - yer tar - de no la  
ví. Si Mer - ce - des ya se ha muer - to, el en - tie - rro yo lo  
ví y las se - ñas que lle - va - ba yo te las pue - do de -  
cir: Su ca - ri - ta e - ra de ce - ra y sus la - bios de mar -  
fil y el co - lor que le cu - brí - a de co - lor de car - me - sí Cua - tro  
du - ques la lle - va - ban por las ca - lles de Ma - drid.

-¿Dónde vas Alfonso doce?  
-Voy en busca de Mercedes  
-Si Mercedes ya se ha muerto  
y las señas que llevaba  
Su carita era de cera  
Y el color que le cubría

-¿Dónde vas tú por aquí?  
que ayer tarde no la vi.  
el entierro yo lo vi,  
yo te las puedo decir:  
y sus labios de marfil  
del color del carmesí

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 112

29



¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tú por a -  
quí? - Vo - y en bus - ca de Mer - ce - des que a - yer tar - de no la ví.

-¿Dónde vas, Alfonso XII,

dónde vas, triste de ti?

-Voy en busca de Mercedes  
-Tu Mercedes ya se ha muerto,  
cuatro duques la llevaban

que ayer tarde la perdí.  
se ha muerto que yo la vi,  
por las calles de Madrid...

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

♩ = 100

30

¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tú por a -  
quí? Vo - y\_en bus - ca de Mer - ce - des que\_a - yer tar - de no la ví.

¿Dónde vas, Alfonso XII?  
-Voy en busca de Mercedes,  
-Pues Mercedes ya se ha muerto,  
cuatro Duques la llevaban

¿Dónde vas, triste de ti?  
que ayer tarde no la vi.  
muerta está que yo la vi  
por las calles de Madrid.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Jacinta Perales Castillejo (64 a) y un grupo de alumnas del C. de Adultos del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, abril de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

♩ = 116

31

¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tú por a -  
quí? Vo - y\_en bus - ca de Mer - ce - des que\_ha - ce tiem - po no la ví.

-¿Dónde vas, Alfonso XII?,  
-Voy en busca de Mercedes  
-Tu Mercedes ya se ha muerto,  
las señales que llevaba  
Su carita era de rosa  
y el velo que la cubría,  
Las campanas de palacio  
.....  
Cuatro duques la llevaron

¿dónde vas, triste de ti?  
que ayer tarde no la vi.  
el entierro yo lo vi,  
yo te las puedo decir:  
y los dientes de marfil,  
de color de carmesí.  
ya no pueden repicar  
.....  
por las calles de Madrid.

[Versión de **Pozoblanco**, de Josefa Carrillo Tirado de 77 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández, 14 de mayo de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

Versión de Villaviciosa  
Rafaela Serrano Fernández, 2009

♩ = 112

32

¿Dón - de vas, Al - fon - so do - ce? ¿Dón - de vas, tris - te de

ti? - Vo - y en bus - ca de Mer - ce - des que a - yer tar - de no la ví.

–¿Dónde vas, Alfonso XII?  
–Voy en busca de Mercedes  
–Pues Mercedes ya se ha muerto  
cuatro duques la llevaban

–¿Dónde vas, tú por aquí?  
que ayer tarde no la ví.  
y la llevan a enterrar,  
por las calles de Madrid.–

[Versión de **Villaviciosa de Córdoba** de Balbina Cabrera Blanco (62 a), Piedad Hernández González (74 a), Francisca Sedano Fernández (82 a), Rafaela Serrano Fernández (70 a), Rosario Calero Cabello (70 a), Antonia Millán Jurado (77 a), María Hernández González (65 a), Josefa Mariscal Calero (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

También muy popular es este romance que describe el entierro de María de las Mercedes de Orleans tras su fallecimiento el 26 de junio de 1878, con apenas dieciocho años. Como es bien conocido, fue una reina muy querida. La siguiente descripción de Federico C. Sainz de Robles (FLÓREZ DE SETIÉN, 1964) tiene interés en nuestra investigación como veremos después:

“Era dulcísima, bondadosa, de una simpatía entrañable. España la acogió con adoración absoluta. Era esa reina de leyenda de la que se enamora el rey romántico. Era esa reina digna de las baladas y de los romancillos, reina todo amor y sonrisa iluminada. Su matrimonio, su belleza, su prematura muerte, el amor que la tuvo su esposo fueron ensalzados en canciones de corro muy populares, cantadas por niños alegres en las viejas y melancólicas plazuelas en los jardines más antiguos de España”

En el último de sus *Episodios Nacionales*, el titulado *Cánovas*, Pérez Galdós (PÉREZ GALDÓS, 1989, pág. 187) describe un grupo de “tiernas niñas” que juegan al corro cantando este romance. Y comenta: “La simplicidad candorosa de estos versos, en boca de inocentes criaturas, se me metía en al corazón avivando la doliente memoria de la reina sin ventura, muerta en la flor de la edad.”

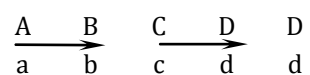
Nos interesan estas referencias porque nos informan de la rapidez con la que el romance comenzó a interpretarse como canción de corro, especialmente por las niñas.

Veremos que, una vez más, el carácter de la melodía recoge esta ingenuidad infantil que contrasta con la gravedad de la muerte narrada. Carácter bien diferente al del romance anterior. Ambos describen la desdichada muerte de una mujer por una u otra razón admirada. Y ambos pasaron al repertorio infantil con suma facilidad. Sin embargo, melódicamente son muy diferentes.

Vayamos al análisis de la melodía. La ausencia de la sensible, la insignificancia de la teórica dominante y el reducido ámbito melódico hacen que podamos encuadrarla como modal. Se trata del *modo de do*<sup>111</sup>. La variante *c* de Almodóvar, sin embargo, incorpora dos incisos alternativos –*Su carita era de cera y sus labios de marfil*– que afianzan la tonalidad mayor al dibujar el acorde de tónica. Estaríamos ante un caso claro de tonalización de una melodía que en su variante más simple parece conservar un claro aroma modal, pero que admite fácilmente la inclusión de giros más tonales.

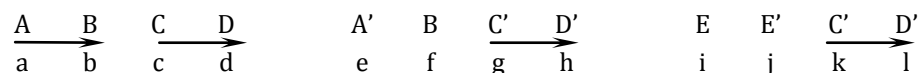
El ámbito según se ha señalado es de una quinta en las variantes a y b, ampliado a una octava en la tercera.

La melodía se ajusta a una sencilla estructura de cuatro incisos encadenados dos a dos. En las variantes de Fernán Núñez se repite el último haciendo las veces de coda conclusiva:



Obviada esta última repetición, el perfil de esta melodía se ajusta al tipo I de la clasificación de Etzion y Weich–Shahak con el punto culminante en la segunda frase y el descenso paulatino hacia la nota final en la cuarta.

La variante de Almodóvar presenta una estructura más compleja<sup>112</sup>:





Distribuida de esta forma, la melodía se acomoda también a un perfil del tipo I con las mismas características.

<sup>111</sup> Esta melodía reúne los rasgos señalados por Manzano (MANZANO ALONSO, *Cancionero popular de Burgos I*, 2001, págs. 176-177) como característicos del modo de do: No están marcadas las funciones de dominante y subdominante, la melodía evoluciona por grados conjuntos con gran fluidez, presenta un estrecho ámbito melódico y se define con un giro final en el que está ausente la sensible.

<sup>112</sup> No incluimos los dos últimos versos pues se observa en la grabación que se trata de un olvido anterior añadido al final. El sentido del texto lo confirma.

El primer inciso finaliza con una cadencia suspensiva que es respondida simétricamente por una conclusiva al final del segundo. El simple recurso del puntillo sirve para marcar el final de cada uno de los incisos.

Rítmicamente, la melodía que estamos analizando es muy sencilla. Los dos incisos son simétricos. La novedad de la variante de Almodóvar es el paso a un ritmo de subdivisión ternaria que hemos transcrito en compás de 6/8. Sin embargo no es del todo clara esta transcripción, pues la figuración  podría entenderse como  en un compás de 2/4. Los comienzos de todos los incisos son anacrúsicos y los finales masculinos.

Ya hemos anticipado que la sencillez de la melodía y la tonalidad próxima al mayor le confieren un carácter infantil sin separarse de la esencia propia de las melodías reiterativas de los romances.

En muchos romanceros y cancioneros no hemos encontrado recogido este popular romance. Parece que desde que comenzó a cantarse lo acompañó la misma melodía.

\* \* \*

# 15. CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA

[0210/132]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 150

33 

I - ban cien sol - da - dos nues - tros con su sar - gen - to a Nue - va



York, y le han sa - li - do al en - cuen - tro cien in - su - rrec - tos, ¡ay, qué do -



lor! Y el ca - be - ci - lla les di - jo a sí: "Tos" de ro - di - llas, vais a mo -



rir. Un sol - da - di - to, cuan - do lo o - yó, di jo: ¡Ay, mi ma - dre del co - ra - zón!

Iban cien soldados nuestros  
y le han salido al encuentro  
Y el cabecilla le dijo así:  
Un soldadito, cuando lo oyó  
Y el cabecilla insurrecto  
les dice a sus compañeros:  
Y al mismo tiempo se aproximó  
le dijo: -Chico, ¿de dónde eres tú?  
-Dime el nombre de tu padre  
-Mi madre, Josefa Sánchez, señor,  
no tengo padre, puedo decir,  
Yo era pequeño, menor de edad,  
-Levanta, chico, levanta ya,  
la muerte has tenido cerca,  
y tus amigos que vengan para acá  
y tú, hijo mío del corazón,  
-No permitas, padre mío,  
tengo a mi madre en España  
Y si ganamos este país,  
y si perdemos, mucho peor,  
-Tienes razón, hijo mío,  
toma estos doscientos pesos  
-¡Ay, qué contenta se va a poner!,  
que en la Manigua está mi papá  
Y al despedirse lloran los dos  
-¡Adiós, mi padre, *pa* siempre adiós!

con su sargento a Nueva York,  
cien insurrectos, ¡ay, qué dolor!  
-Todos de rodillas, vais a morir.  
dijo: -¡Ay, mi madre de corazón!-  
oyó el lamento del militar,  
-Soldados, quietos, no hay que tirar.-  
a aquel soldado que suspiró,  
-Señor, mi pueblo es Calatayud.  
y el de tu madre quiero saber.  
el de mi padre, yo no lo sé,  
dejó a mi madre, me dejó a mí.  
por eso ignoro dónde estará.  
que soy tu padre, y te iba a matar,  
si no suspiras, muerto estás ya,  
que quiero darles la libertad,  
quedar conmigo en mi batallón.  
que yo en tus filas no debo ir,  
no tiene a nadie *na* más que a mí.  
a ver a mi madre no puedo ir,  
muere mi madre sin verla yo.  
con tus amigos, debes marchar,  
y se los entregas a tu mamá,  
cuando le escriba lo va a saber  
y es quien le manda esta cantidad.-  
se dan la mano y el corazón.  
-¡Adiós, mi hijo del corazón!

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

34  $\text{♩} = 96$

E - ran cien sol - da - dos nues - tros con su sar - gen - to de Nue - va  
York, y sa - lie - ron al en - cuen - tro mil in - su - rrec - tos, ¡ay, qué do -  
lor! El ca - be - ci - lla les di - jo a - sí: "Tos" de ro - di - llas, vais a mo -  
rir. Un sol - da - di - to, de que lo o - yó, di jo: ¡Ay, mi ma - dre del co - ra - zón!

Eran cien soldados nuestros  
y salieron al encuentro,  
El cabecilla les dijo así:  
y un soldadito que lo oyó dijo:  
El cabecilla se dirigió  
y le dijo: -Chico, ¿de dónde eres tú?  
-Pues el nombre de tu padre  
-Mi madre es Antonia Sánchez  
no tengo padre puedo decir  
Me dejó chico de corta edad  
-Levanta, chico, levanta ya,  
-La muerte cerca, cerca la vi.  
El chico muy diligente,  
abrazándose a su padre  
-Y tus amigos (que) vengan acá  
Y tú, hijo mío del corazón,  
-Padre, yo mucho lo siento  
tengo a mi madre en España,  
y si ganamos este país,  
si lo perdemos, mucho peor,  
-Chico, te doy la razón,  
tened estos trescientos pesos,  
-¡Ay, qué contenta se va a poner  
que en la Manila está mi papá  
Al despedirse lloran los dos,  
El niño marcha para el español,

con su sargento de Nueva York  
mil insurrectos ¡Ay qué dolor!  
-Todos de rodillas, vais a morir  
-¡Ay, mi madre del corazón!-  
a aquel soldado que suspiró  
-Soy del pueblo de Calatayud.  
y el de tu madre quiero saber.  
y el de mi padre yo no lo sé,  
dejó a mi madre, también a mí.  
por eso ignoro dónde estará.  
que soy tu padre y te iba a matar.  
-Muerto estuvieras si no es por mí.-  
como un cohete se levantó  
que en hora y media no lo dejó.  
que quiero darles la libertad,  
quedas conmigo en el batallón.  
pero en su fila no puedo ir,  
no tiene a nadie *na* más que a mí,  
a ver mi madre no puedo ir,  
mi madre muere sin verla yo.  
con tus amigos puedes marchar,  
se los entregas a tu mamá.  
cuando le escriba y la haga saber  
y que manda esta cantidad!-  
se dan la mano y el corazón.  
y el padre queda en el batallón.

[Versión de Villanueva de Córdoba, de Rafaela Escalona García (73 a), Juana Romero Vioque (77 a), Lucía Romero (78 a) y otras mujeres del Centro de Adultos de este pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, José Luis Ventosa Ucero y Luis Moreno Moreno, en abril de 2009. 52 hemistiquios.]

\* \* \*



♩ = 100

35

Es - to e - ran cien sol - da - dos nues - tros con su sar - gen - to pa - ra Nue - va  
York, y sa - lie - ron al en - cuen - tro cien in - su - rrec - tos, ¡ay, qué do -  
lor! El ca - be - ci - lla les di - jo a - sí: "Tos" de ro - di - llas, vais a mo  
rir. Pe - ro un sol - da - do, de que lo o - yó, di - jo: ¡Ay, mi ma - dre del co - ra - zón!

Estos eran cien soldados nuestros  
y le han salido al encuentro  
Y el cabecilla les dijo así:  
Un soldadito, cuando lo oyó  
El cabecilla se aproximó  
-Dime, hijo mío, ¿de dónde sois?  
-Dime el nombre de tu padre  
-Mi madre, Antonia Sánchez,  
yo era pequeño, puedo decir,  
Yo era pequeño, de corta edad,  
-Levanta, chico, levanta ya,  
la muerte cerca pronto la vi,  
Y el chico tan "deligente",  
y abrazándose a su padre  
-Y tú, hijo mío del corazón,  
y tus amigos tendrán la paz  
-Padre, no permita eso  
tengo a mi madre en España  
Y si ganamos este país,  
y si perdemos, mucho peor,  
-Llevas razón, hijo mío,  
.....  
-¡Ay, qué contenta se va a poner!,  
y qué contenta ella se pondrá  
-Y dile que en la marina

con su sargento para Nueva York,  
cien insurrectos, y ¡ay, qué dolor!  
-Todos de rodillas, vais a morir.  
dijo: -¡Ay, mi madre de corazón!-  
hacia el muchacho que suspiró.  
-Señor, mi pueblo es Calatayud.  
y el de tu madre quiero saber.  
el de mi padre, yo no lo sé,  
dejó a mi madre, también a mí.  
por eso ignoro dónde estará.  
que soy tu padre, y te iba a matar,  
¿dónde estuvieras si no es por mí? -  
como un cohete se levantó  
que en hora y media no lo soltó.  
vente conmigo a la legión  
que voy a darles la libertad.  
que yo a tu zona no puedo ir,  
no tiene a nadie *na* más que a mí.  
muere mi madre sin verme a mí  
muere mi madre sin verla yo.  
tú con tu madre debes marchar.  
.....  
cuando le escriba lo va a saber  
cuando reciba esta cantidad.  
has encontrado a tu papá.

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 148

36

Quin-ce sol-da-dos nues-tros con su sar-gen-to de Nue-va York, y  
le han sa-li-do al en-cuen-tro mil in-su-rrec-tos, ¡ay, qué do-lor! Y el ca-be-  
ci-lla les di-jo a-sí: "Tos" de ro-di-las, vais a mo-rir. Pe-ro u-no  
de e-llos fue y la-men-tó, di-jo: ¡Ay, mi ma-dre del co-ra-zón!

Quince soldados nuestros  
y le han salido al encuentro  
Y el cabecilla le dijo así:  
Pero uno de ellos, se lamentó  
Y el cabecilla insurrecto  
Se ha ido hacia el soldado,  
le dijo: –Chico, ¿de dónde eres tú?  
–Dime el nombre de tu padre  
–Mi madre, Antonia Sánchez  
no tengo padre, puedo decir,  
Yo era pequeño, de corta edad,  
–Levanta, hijo, levanta,  
la muerte se te iba acercando

con su sargento de Nueva York,  
mil insurrectos, ¡ay, qué dolor!  
–Todos de rodillas, vais a morir.  
dijo: –¡Ay, mi madre del corazón!–  
a los lamentos del militar,  
hacia el soldado que lamentó,  
–Señor, mi pueblo es Calatayud.  
y el de tu madre quiero saber.  
y el de mi padre, yo no lo sé,  
dejó a mi madre, me dejó a mí.  
por eso ignoro dónde estará.  
que soy tu padre, y te iba a matar,  
.....

[Versión de **Espiel** de Carmen Alcaide Caballero (76 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 25 hemistiquios.]

\* \* \*

Por similitud temática, hemos situado este romance aquí<sup>113</sup>, entre los vulgares tradicionalizados que tratan temas de historia contemporánea. Para algunos autores<sup>114</sup>, se trataría de un romance de ciego y se encuadraría en aquel grupo. De hecho, la temática del reencuentro en dramáticas circunstancias de dos familiares que ignoran que lo son y en el marco de una contienda militar en Cuba es típica del Romancero de Ciego. El análisis musical nos muestra asimismo una melodía bien distinta de las que venimos considerando: fuertemente tonal, con tendencia a la modulación, con un

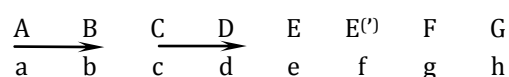
<sup>113</sup> También lo hace así Pedro Piñero en el *Romancero de la provincia de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004)

<sup>114</sup> Es el criterio adoptado por Virtudes Atero (ATERO BURGOS, *Manual de encuesta del Romancero Andaluz*, 2003)

elevado número de incisos, una métrica distinta debida a la preponderancia de los versos decasílabos y en un estilo moderno que se acerca al de la tonadilla. Vemos que, como tema melódico, se encuentra fuera de contexto entre los romances tradicionales. Si lo consignamos en este grupo es por respetar el uso de los Romanceros más cercanos a nuestra provincia. Ya hemos indicado que en cuanto a clasificación, respetamos los criterios de los filólogos.

En efecto es una melodía tonal en modo mayor, aunque la variante de Espiel presente un cambio de modo dentro de un proceso modulante más amplio. El perfil de una 10ª u 11ª se debe al salto de cuarta ascendente inicial. La variante de Espiel, que carece de él, se ajusta a una 6ª.

La estructura formal de la melodía es bastante compleja y se ajusta al siguiente esquema:



Los incisos A y B forman una unidad que finaliza con cadencia en la tónica. De ámbito más amplio, la unidad siguiente (C y D) se cierra de manera menos concluyente sobre el tercer grado. Los dos incisos siguientes son una repetición, idéntica en la variante de Ochavillo, modificada en las dos siguientes y en progresión modulante en la variante de Espiel.

El perfil es muy ondulante. con varios puntos culminantes y no puede ajustarse a los tipos que venimos empleando.

El comienzo es anacrúsico con un salto de cuarta ascendente. En la variante de Espiel no hay tal salto y el comienzo es entonces tético. El final es en todos los casos masculino.

Desde el punto de vista rítmico, encontramos bastante regularidad. Todas las variantes están en compás ternario. Los primeros cuatro incisos son isométricos. A partir del quinto, aparece una figuración nueva con puntillos que no es la misma en todos los casos. De las cuatro variantes, dos llevan un tempo bastante más vivo que las otras dos.

Resultado de todo ello es esta melodía de carácter narrativo lírico con tintes de tonadilla que se corresponde muy bien con el carácter de cordel que tiene este romance.

Una variante algo diferente la encontramos con este mismo romance recogido en Osuna en el *Romancero de la provincia de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 915)

\* \* \*

## E) SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA

### 16. LA BASTARDA Y EL SEGADOR

[0161/012]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Inés Guisado Rodríguez, Lucía Mújica,  
Felipa Masiñano Manzanedo, 2009

$\text{♩} = 96$

37 

Es - to e - ran tres se - ga - do - res, es - to e - ran tres  
se - ga - do res que ve - ní - an de su  
ca - sa, que ve - ní - an de su ca - sa.

Esto eran tres segadores  
Esto eran tres segadores

y uno de los segadores  
lleva dediles de oro  
Una dama en su balcón  
se ha metido para adentro  
-Oiga usted, buen segador,  
-¿Qué me quiere usted, señora,  
-Si me quiere usted segar,  
-Dígame usted dónde está,  
-No lo tengo entre veredas,  
lo tengo entre dos columnas  
-Sí señora, volveré  
Al otro día siguiente,  
Le ha dado dos mil doblones  
que valía más el pañuelo  
Al otro día siguiente,  
-¿Quién se ha muerto?

que venían de su casa,  
que venían de su casa,  
lleva ropa muy triunfada,  
y el entrepecho de plata.  
del segador se prendaba,  
y ha llamado a la criada:  
que mi señora lo llama.  
que tan deprisa me llama?  
el trigo de mi segada.  
para segarlo mañana.  
ni tampoco entre cañadas,  
y en el fondo de mi alma.  
para segarlo mañana.-  
el segador se marchaba,  
y un pañuelito de holanda,  
que la paga que llevaba.  
repicaban las campanas.  
-El segador que segaba.

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna), de Felipa Marceliano Manzanedo (83 a), Antonia Cabello Lozano (70 a) e Inés Guisado Rodríguez (84 a). Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, el 1 de junio de 2009. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

38  $\text{♩} = 96$

Y u-no de los se-ga - do - res, y u-no de los se - ga - do - res gas-ta

ro - pi - ta "trun - fa - da", gas-ta ro - pi - ta "trun - fa - da".

Por allí vienen tres segadores,  
por allí vienen tres segadores

y uno de los segadores  
-Oiga usted, buen segador,  
-¿Dónde está esa señora  
que usted llama por mi ama?  
-Buenos días, señorita,  
-Que me siegue la cebada,  
-Esta cebada, señora,  
que está para los ricos,  
-Si es usted un buen segador,  
[Y a eso de la media noche:]  
-Madre, usted está ensoñando,  
Y el segador obediente  
como no sabía los pasos,

que vinieron de su casa,  
que vinieron de su casa,  
gasta ropita *trunfada*.  
que mi señora lo llama.  
que usted saca de arriba,

¿para qué soy yo llamado?  
cebada de mi sembrado.  
no está para yo segarla,  
los ricos de España.  
que será muy bien pagada.  
-Dime, niña, ¿con quién hablas?  
yo hablo con la criada.  
se ha echado abajo la cama,  
daba vueltas por la sala...

[Versión de Villanueva del Rey, de Luisa Caro Serrano, de 74 años. Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, en mayo de 2008. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

39  $\text{♩} = 146$

Es - to e - ran tres se - ga - do - res, es - to e - ran tres

se - ga - do res que a se - gar por la ma -

ña - na, que a se - gar por la ma - ña - na.

Esto eran tres segadores  
esto eran tres segadores

Uno de tres llevaba

que a segar por la mañana  
que a segar por la mañana.  
el traje fino de Holanda.

Y una dama en su balcón  
 Y lo ha mandado a llamar  
 –¿Para qué soy yo llamado  
 .....

de uno de ellos se prendaba.  
 con una de las criadas.  
 con una de las criadas?  
 .....

[Versión de **Montalbán** de Catalina Quesada Prieto (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en octubre de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

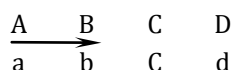
\* \* \*

Es un romance muy difundido en la Península. No se conocen versiones antiguas, aunque debieron existir pues se ha encontrado entre las comunidades sefardíes. El tema que trata es de gran interés, sobre todo por el empleo del eufemismo, verdadero hallazgo lírico popular para evitar una expresión tabú (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 178). Beatriz Gómez Acuna ha realizado un estudio interesante del texto de este romance desde un perspectiva de género (GÓMEZ ACUNA, 2002).

Las tres variantes recogidas en nuestra provincia de este romance tradicional están cantadas con la misma melodía aunque con interesantes desviaciones.

Nos encontramos ante una melodía tonal en modo menor, con alguna inflexión modal de no mucha importancia. La preponderancia en los finales de las notas *la* y *re*, dominante y tónica respectivamente, ratifican la tonalidad. La variante de Montalbán comienza con una inflexión en mayor que enseguida se resuelve en el modo menor predominante. Veremos que se trata de un recurso frecuentísimo que ya hemos encontrado en las melodías 25 y 36.

En todas las variantes el ámbito es de una décima, delimitada por el final en la tónica y el característico giro del segundo inciso. La estructura de la frase es la siguiente:



A los cuatro hemistiquios le corresponden cuatro incisos, los dos primeros enlazados en una estructura muy sencilla y tradicional.

También el perfil es muy claro y tradicional. Se ajusta perfectamente al tipo I de la clasificación de Etzion y Weich-Shahak que estamos empleando.

El comienzo de la melodía es tético con una ondulación por grados conjuntos y el final femenino.

El estilo de esta bella melodía es narrativo melódico. Sin perder el tono narrativo, muestra una gran belleza y plasticidad, además de un ponderado equilibrio.

Es la misma melodía que se recoge en el *Romancero de la provincia de Huelva*. (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 637) , en el *Romancero de la provincia de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 910) y el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 170).

\* \* \*

## 17. LA DONCELLA GUERRERA (I)

[0231/015]

Versión de Fuente Palmera  
Dolores Bolancé León, 1996

♩ = 108

40

Un pa - dre te - nía tres hi - jas y en e - llas nin - gún va -  
rón y la más chi - ca le di - ce: Pa - dre de mi co - ra -  
zón, pa - dre, cóm - pra - me un ca - ba - llo, que a la gue - rra me voy yo.

Un padre tenía tres hijas  
y la más chica le dice:  
padre, cómprame un caballo,

a pelear con el moro,  
-¿Y ese pelo que tú tienes,  
-Padre, tráigame un barbero,  
que con el pelo afeitado  
-¿Y esos ojos que tú tienes  
-Cuando los hombres me miren  
-¿Y ese pecho que tú tienes,  
-Padre, cómprame un *corcel*,  
que con el pecho ajustado  
Se ha montado en el caballo  
y estando un día peleando,  
y por decir pecador,  
El rey que estaba al acecho  
-Madre, mi querida madre,  
que el caballero don Marcos  
-Convídalo tú, hijo mío,

y en[tre] ellas ningún varón,  
-Padre de mi corazón,  
que a la guerra me voy yo,

con el moro peleo yo.  
de hembra más que varón?  
un barbero afeitador,  
y un varón parezco yo.  
de hembra más que varón?  
y al suelo los echo yo.  
de hembra más que varón?  
un *corcel* ajustador,  
un varón parezco yo.-  
y a la guerra se marchó;  
la espada se le cayó,  
dijo: -Pecadora yo.-  
la palabra le cogió.  
que yo me muero de amor,  
es hembra, que no es varón.  
a los mares a bañar,



que si ella fuera mujer,  
 -Ya lo he convidado, madre,  
 yo me tiré a la orilla  
 -Convídalo tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 -Ya lo he convidado, madre,  
 yo me tiré a la baja  
 -Convídalo tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 -Ya lo he convidado, madre,  
 yo me tiré a las sedas  
 -Convídalo tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 -Ya lo he convidado, madre,  
 yo me tiré a las flores  
 -Convídalo tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 -Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos

la orilla le ha de gustar.  
 a los mares a bañar,  
 y ella se tiró a mitad.  
 a cenar contigo un día,  
 silla baja cogería.  
 a cenar conmigo un día,  
 y ella a la más alta que había.  
 a las tiendas a comprar.  
 las sedas le han de gustar.  
 a las tiendas a comprar,  
 y ella se tiró a un puñal.  
 al jardín a pasear,  
 las rosas le han de gustar.  
 al jardín a pasear,  
 y ella se tiró a un peral.  
 a dormir contigo un día,  
 la luz te apagaría.  
 mi cuerpo ya descansó,  
 es hembra que no es varón.

[Versión de **Fuente Palmera** de Dolores Bolancé León (40 a). Recogida por Alicia Jiménez Bolancé, mayo de 1996. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Alcolea  
 Rosario Marín Redondo, 2004

41  $\text{♩} = 170$

...no hi-ja mí-a no que te van a co-no-cer que  
 tie-nes pe-li-to lar-go y ca-ri-ta de mu-jer

Un rey moro tenía tres hijas  
 y la más chica le todas  
 -Padre, prepara un caballo,  
 y a pelear con los moros,  
 -No, hija, mía, no,  
 que tienes el pelito largo  
 -Pues si tengo el pelo largo  
 y con el pelo cortado  
 -¿Y esos pechitos que tienes,  
 -Pues me traes un justillo,  
 que a pelear con los moros,  
 Siete años peleando  
 Y un día al montarse en el caballo  
 por decir ¡maldito sea!,  
 Y el rey que la estaba oyendo  
 -Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 -Convídala tú, hijo mío,

y en[tre] ellas ningún varón,  
 le tira la inclinación:  
 que a la guerra me voy yo,  
 con los moros peleo yo.  
 que te van a conocer,  
 y carita de mujer.  
 también me lo cortaría  
 un varón parecería.  
 de hembra y no de varón?  
 un justillo ajustador,  
 con los moros peleo yo-  
 como así lo manda Dios.  
 la espada se le cayó  
 dijo: -¡Pecadora yo!-.  
 pues de ella se enamoró.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 contigo a bañar un día

que si ella fuera mujer,  
 – Madre, ya la he convidado,  
 yo me he tirado a la orilla  
 –Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 –Convídala tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 –Madre, ya la he convidado,  
 yo me he tirado a la seda  
 –Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 --Convídalo tú, hijo mío,  
 que si ella fuera mujer,  
 –Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos

al agua le temería.  
 conmigo a bañar un día,  
 y ella a lo más hondo que había.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 contigo a comprar un día,  
 la seda le gustaría.  
 conmigo a comprar un día,  
 y ella [a] un puñal que había.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 a dormir contigo un día.  
 la luz te la apagaría.  
 ya mi cuerpo descansó,  
 es hembra que no es varón.

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de Rosario Marín Redondo (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
 Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 160

42

En Se-vi-lla un se - vi - lla - no, sie - te hi-jos le dio

Dios y tu - vo la ma - la suer - te que nin - gu-no fue va - rón -

En Sevilla un sevillano  
 y tuvo la mala suerte  
 Estando un día comiendo  
 –No me maldiga usted, padre,  
 –Padre, cómprame un caballo,  
 a pelear con los moros,  
 –¿Y ese pelo que tú tienes,  
 –Padre, tráigame un barbero,  
 –¿Y los ojos que tú tienes  
 –Cuando la gente me mire  
 –¿Y ese pecho que tú tienes,  
 –Padre, cómprame un corcel,  
 Que a pelear con los moros,  
 Y estando un día peleando,  
 por decir yo, pecador,  
 El rey que estaba al acecho  
 –Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 –Invítalo tú, hijo mío,  
 si es hembra que no es varón,  
 –Ya lo he invitado, madre,  
 yo me he tirado a las rosas

siete hijos le dio Dios  
 que ninguno fue varón,  
 su padre la *maldició*  
 que a la guerra me voy yo.  
 que a la guerra me voy yo,  
 con los moros peleo yo.  
 de hembra y no de varón?  
 un barbero afeitador,  
 de hembra y no de varón?  
 y al suelo los echo yo.  
 de hembra y no de varón?  
 un corcel ajustador,  
 a pelear me voy yo.  
 la espada se le cayó,  
 dijo: –Pecadora yo–.  
 la palabra le cogió.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 al jardín a pasear,  
 las rosas le han de gustar.  
 al jardín a pasear,  
 y él se tiró al peral.

-Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 -Invítalo tú, hijo mío,  
 si es hembra que no es varón,  
 -Ya lo he invitado, madre,  
 yo me iba por la orilla  
 -Invítalo tú, hijo mío,  
 si es hembra que no es varón,  
 -Ya lo he invitado, madre,  
 Yo me he bebido una copa  
 -Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 -Invítalo tú, hijo mío,  
 si es hembra que no es varón,  
 -Ya lo he invitado, madre,  
 yo me he sentado en la baja  
 -Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos  
 -Invítalo tú, hijo mío,  
 si es hembra que no es varón,  
 -Ya lo he invitado, madre,  
 yo me he quitado la ropa  
 - ¿Por qué llora usted, don Marcos?  
 me las he dado de hombre  
 -Madre, mi querida madre,  
 que el caballero don Marcos

que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 a nadar contigo un día,  
 al agua le temería.  
 a bañar conmigo un día,  
 y él a lo más hondo que había.  
 a beber contigo un día,  
 a beber le temería.  
 a beber conmigo un día,  
 y él bebió tres seguidas.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 a cenar contigo un día,  
 silla baja cogería.  
 a cenar conmigo un día,  
 y él en la más alta que había.  
 que yo me muero de amor,  
 es hembra, que no es varón.  
 a dormir contigo un día,  
 a dormir se negaría.  
 a dormir conmigo un día,  
 y ella a llorar se ponía.  
 - Porque tengo que llorar  
 y soy mujer natural.  
 mi cuerpo ya descansó,  
 es hembra que no es varón.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (79 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2009. (Música registrada). 96 hemistiquios.]

\* \* \*

El tema de la mujer vestida de hombre, tan extendido en todos los géneros de la literatura española, en las baladas europeas y hasta en una canción popular china, aparece en este romance que hoy encontramos muy difundido, pero que no fue recogido en las colecciones del siglo XVI. Aparece el *incipit* “Pregonadas son las guerras” en un himnario sefardí de 1599 (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 313). En una versión corta se ha cantado como romance infantil (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 223). La versión cordobesa es de tipo arcaizante. Incluye el enamoramiento del príncipe y las pruebas encaminadas a descubrir el verdadero sexo de la protagonista.

Esta primera melodía a la que encontramos asociado este romance de la doncella guerrera es una interesante melodía tonal en modo menor que comienza con la dominante y desciende hasta la tónica.

El ámbito que recorre sería reducido si no descendiera a la dominante inferior, como ocurre en la tercera variante. Al producirse ese giro cadencial el ámbito resulta ampliado a una novena. La estructura formal es la tradicional:

A	B	C	D
a	b	c	d

con cuatro incisos muy semejantes tanto rítmica como melódicamente, para cuatro versos. En la variante de Fuente Palmera vemos cómo se prolonga dos incisos más para abarcar dos hemistiquios más en la misma frase. Y lo hace mediante la repetición variada del último inciso en la que vemos versiones suspensiva y conclusiva para el final:

A	B	C	D	D'	D''
a	b	c	d	e	f

El desarrollo de este tema se ajusta al Tipo II por el descenso progresivo desde el primero al último inciso.

En todas las variantes el comienzo es acéfalo con repetición de la nota seguida de un floreo superior. La finalización de los versos en palabra aguda exigiría en principio un final masculino que solo en la tercera variante encontramos. En las dos primeras el giro final está apoyado.

En los cuatro incisos hay una fractura rítmica que se repite sistemáticamente. En la variante de Fuente Palmera se trata de la síncope. En las otras dos se plasma en un cambio de metro que, como decimos, se reproduce regularmente. También la primera variante es más lenta que las otras dos.

Por su sobriedad, el estilo de esta melodía podemos catalogarlo de narrativo severo.

\* \* \*

## 18. LA DONCELLA GUERRERA (II)

[0231/015]

Versión de Ojuelos Bajos  
Filomena Martín Agredano, Antonia Murillo Santiago, 2009

♩ = 140

43



Un se - vi - llán, se - vi - lla - no, la des - gra - cia di - jo



Dios: que u - na ma - dre, sie - te hi - jos y nin - gu - na fue va - rón.

A un capitán sevillano  
tuvo la mala suerte  
A la más chicas de todas  
de ir a servir al rey  
-Niña, no vayas, no vayas,  
con ese pelito largo  
-Madre, si lo tengo largo,  
y vestida de uniforme  
Siete años peleando,  
y un día montada a caballo  
-Maldita sea la espada  
Y el rey que estaba delante  
-Niña, tú no eres hombre  
y aunque me cueste la vida

siete hijas le dio Dios  
que ninguna fue varón.  
le tiró la inclinación  
vestidita de varón.  
que te van a conocer,  
y carita de mujer.  
ya me lo recortaré  
un galán pareceré.-  
y nadie la conoció  
la espada se le cayó:  
y maldita sea yo!-  
estas palabras le habló:  
que eres una mujer,  
contigo me casaré.

[Versión de **Ojuelos Bajos** (Fuente Obejuna) de Filomena Martín Agredano y Antonia Murillo Santiago (58). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Belalcázar  
M<sup>a</sup> Dolores Botella Pérez, Rafaela Torrero Chamero, 2009

♩ = 124

44



Un ca - pi - tán, se - vi - lla - no, sie - te hi - jas le dio



Dios: y tu - vo la ma - la suer - te que nin - gu - na fue va - rón.

Un capitán sevillano  
y tuvo la mala suerte  
Un día la más pequeña  
-Padre, me voy a la guerra  
-Niña, no vayas a la guerra  
que tienes el pelo largo  
-Si tengo el pelito largo

siete hijas le dio Dios  
que ninguna fue varón.  
le salió la inclinación.  
vestidita de varón.  
que te van a conocer,  
y carita de mujer.  
yo me lo recortaré

y una vez que me lo recorte,

un varón pareceré...

[Versión de **Belalcázar** de María Dolores Botella Pérez (59 a), Rafaela Torrero Chamero (62 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

También esta segunda melodía de *La doncella guerrera* tiene un aire sobrio. De hecho, guarda cierta similitud con la anterior, aunque se distingue de ella claramente. Más que en modo menor, la entendemos en el modo de *la* pues carece de la sensible propia de los sistemas tonales.

Se mueve en un ámbito estrecho de 6ª o 7ª centrada prácticamente en el tetracordo inferior del modo. Presenta una clara estructura con dos semifrases, de modo que los incisos se encadenan dos a dos:

$$\begin{array}{ccc} \frac{A}{a} & \xrightarrow{\quad} & \frac{B}{B} \\ \frac{A'}{c} & \xrightarrow{\quad} & \frac{B'}{d} \end{array}$$

Además, esas dos semifrases están relacionadas de forma que la segunda responde a la primera, con una fórmula de cierre.

El dibujo se ajusta al Tipo VI por esta estructuración en dos unidades que puede describirse con un arranque horizontal al que sigue una ondulación resuelta en una escala descendente, con inflexión suspensiva en el segundo inciso y descenso hasta la nota final en el cuarto.

El comienzo es tético repitiendo la nota dominante; el final es masculino.

Rítmicamente son idénticos los incisos 1º y 3º entre sí y, por otro lado, 2º y 4º. Se ajusta toda la melodía a un compás binario simple. La variante de Belalcázar es algo más pausada que la de Ojuelos Bajos.

Como la melodía anterior, esta también puede considerarse de estilo narrativo severo.

Encontramos una variante muy similar en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 637) y otra muy interesante en el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 179).

\* \* \*

# 19. SANTA IRENE O SANTA ELENA

[0173/016]

Versión de Espiel.

María Gómez Rubio, Josefa Ruiz García, 2008

♩ = 128

45

Es - tan - do tres ni - ñas bor - dan do cor -

ba - tas pa - só un ca - ba - lle - ro pi - dien - do po -

sa - da. Si mi ma - dre quie - re yo de - bue - na ga - na.

Estando tres niñas  
pasó un caballero  
-Si mi padre quiere,  
Le hizo la cena,  
colchones de pluma,  
A la media noche,  
de las tres hermanas  
la subió a caballo  
y en un monte espeso  
-Dime, niña linda, dime  
-Y en mi casa Elena

[Cogió un cuchillo  
y abrió un buquetito  
a los veinte años  
tiró de rama  
-Dime, hermosa niña,  
-Ese caballero

bordando corbatas,  
pidiendo posada:  
yo de buena gana.-  
le hizo la cama,  
sábanas de Holanda.  
fue y se levantó,  
y a Elena cogió.  
fue y se la llevó,  
y allí la dejó:  
¿cómo te llamas?  
y aquí desgraciada.-

y la rebaneó  
y allí la metió.  
su hermano pasó,  
y Elena salió:  
¿quién te ha traído aquí?  
que iba por allí.]

Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 22 hemistiquios]

\* \* \*

Además de esa versión hexasilábica, se conoce otra octosilábica menos extendida de este romance. En él se narra la historia de Santa Irene (llamada comúnmente Elena), mártir portuguesa que muere a manos de un caballero por negarse a entregarle su virginidad. (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 200)

Como las dos melodías anteriores, también esta presenta un estilo bastante severo. En este caso se encuadra en el modo de *mi*, en una presentación característica de este modo: comenzando en la octava superior y descendiendo gradualmente, con parada

en el cuarto grado tras el segundo inciso. Continúa después el descenso hasta la nota final con la denominada cadencia andaluza.

El ámbito de octava también es típico en este modo, La estructura es también bastante común, cuatro incisos para cuatro hemistiquios, aunque cuando el texto lo exige se repiten los dos últimos.

$$\begin{array}{ccc} \frac{A}{a} & \xrightarrow{\quad} & \frac{B}{b} \\ \frac{C}{c} & \xrightarrow{\quad} & \frac{D}{d} \\ \frac{C}{e} & \xrightarrow{\quad} & \frac{D}{f} \end{array}$$

El desarrollo de la melodía se ajusta al Tipo VI pues está estructurada en dos semifrases cuyos incisos respectivos se encuentran enlazados.

El comienzo podemos considerarlo anacrúsico, con una insistente repetición de nota. El final es femenino, como impone la rima, y también repitiendo la nota.

El ritmo es muy fluido, prácticamente una sucesión de corcheas con los apoyos mínimos en los finales; fluidez que se consigue gracias a los cortos melismas sobre determinadas sílabas.

Por estos rasgos, catalogamos esta melodía como de estilo narrativo severo.

Encontramos una variante muy similar en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 642), en el *Romancero de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 900) y también en el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 169)

\* \* \*



## 20. GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA

[0203/021]

Versión de Fuente Palmera  
Francisca Caro Urbán, 2001

♩ = 112

46

Un do - min - go de ma - ña - na sa - lí a mi - sa con mi

ma - dre, me he en - con - tra - do a una mu - jer que me ha

pa - re - ci - do un án - gel, me he en - con -

tra - do a una mu - jer que me ha pa - re - ci - do un án - gel.

Un domingo de mañana,  
me he encontrado a una mujer  
Yo le he seguido los pasos  
se ha metido en un jardín,  
De seguida me contesta:  
y a mi marido querido  
De triste y desconsolado,  
y un pajarito cantaba,  
-Pajarito, tú que cantas,  
para una mujer que quiero  
Y no la puedo lograr  
Y el pajarito le dice:  
verás cómo a fin de tiempo,  
Yo la seguí con firmeza,  
y antes de cumplir un mes,  
-¿Para qué me decías que no,  
si las mujeres de hoy,  
-Clara soy, Clara me llamo;  
-Por eso no digas nunca:  
que en un caminito largo,

salí a misa con mi madre,  
que me ha parecido un ángel.  
por ver dónde se metía,  
le dije que la quería.  
-Caballero, soy casada  
no debo faltarle [en] nada.-  
en un arroyo me senté  
con su voz me consolé.  
¿qué *medicina* me das  
y no la puedo lograr?  
con palabras, ni dineros.  
-Síguela tú con firmeza;  
ya lograrás lo que intentas.-  
como el pájaro decía  
ya logré lo que quería.  
si me tenías que querer,  
sois muy dócil de querer.  
siendo Clara me enturbié.  
"de esta agua no he de beber",  
aprieta mucho la sed.-

[Versión de **Fuente Palmera** de Francisca Caro Urbán (65 a). Recogida por Elisabeth Martínez Wals, mayo de 2001. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

47  $\text{♩} = 112$

U - na ma - ña - na tem - pra - no, yen - do a mi - sa con mi  
 ma - dre, me he en - con - tra - do a u - na mu - jer que me ha  
 pa - re - ci - do un án - gel...  
 Le di - je que si me a - ma - ba ye - lla me di - jo que no, ca - ba -  
 lle - ro soy ca - sa - da y no voy a man - char mi hi - nor.  
 Ten - go un ma - ri - do muy bue - no ye - so no lo ha - go yo.

Una mañana temprano,  
 me encontré a una señora

yendo a misa con mi madre  
 que me ha parecido un ángel.

Yo, al verla tan bonita,  
 por ver adonde se entraba,  
 Le dije si ella me amaba  
 –Caballero, soy casada,  
 tengo un marido muy bueno  
 Desdichado y sin amor  
 y un jilguero que cantaba  
 y le pido: –Tú que cantas,  
 para esta mujer que quiero  
 –Tú la tratas con cariño  
 y al llegar a final de mes,  
 Yo la traté con cariño y bondad,  
 y al llegar al final del mes  
 –Mujer de tanto valor como tú  
 si tú sabías que yo tu honor  
 –Clara soy, Clara me llamo,  
 y por esto nunca digas:  
 porque el camino es muy largo

sus pasos le seguí  
 se ha entrado en un jardín.  
 y ella me dijo que no:  
 y no mancho mi honor,  
 y no lo hago yo.  
 al campo me retiré  
 a su lado me paré  
 qué remedio me darás  
 y no la puedo lograr.  
 tú la tratas con firmeza,  
 lograrás todo lo que intentas.–  
 como el pájaro decía  
 logré lo que yo quería.  
 ¿por qué te resistías  
 logré manchar un día?  
 siendo Clara me enturbié,  
 “de esta agua no beberé”  
 y aprieta mucho la sed.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Concepción Heras Consuegra (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 27 de abril de 2009 (Música registrada). 38 hemistiquios]

\* \* \*

48  $\text{♩} = 112$

U - na ma-ña-na tem - pra-no, fui a mi - sa con mi ma-dre, vi a u -  
na mu - jer sa - lir que me ha pa - re - ci - do un án - gel, he vis -  
to a u - na mu(j)er sa - lir que me ha pa - re - ci - do un án - gel

Una mañana temprano,  
y he visto a una mujer salir  
y he visto a una mujer salir

fui a misa con mi madre,  
que me ha parecido un ángel,  
que me ha parecido un ángel.

Yo le he seguido mis pasos  
se ha colado en un jardín  
De seguida me contesta:  
y a mi marido querido  
/...../  
-Clara soy, Clara me llamo;  
Nadie diga en este mundo:  
porque el camino es muy largo

por ver dónde se colaba,  
[y] le dije que le adoraba.  
-Caballero, fui casada  
nunca le he faltado en nada.-  
/...../  
siendo Clara me enturbié.  
"que esta agua no he de beber",  
y aprieta mucho la sed.-

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de Araceli Higuera (61 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 18 hemistiquios.]

\* \* \*

En este romance vulgar tradicionalizado, que continúa la serie de los dedicados a la conquista amorosa, se trata el tema del adulterio, por lo demás, tema recurrente en el romancero. En este caso, la mujer consiente solo tras la insistencia desmesurada del galán. Se dan elementos muy frecuentes en el romancero: la escena encuadrada en la misa del domingo<sup>115</sup>, el diálogo con un pajarillo y el arrepentimiento y juicio moral con el que concluye.

La tonada con la que se canta este romance en las tres versiones que hemos recogido es una melodía tonalmente muy definida en modo mayor. El ámbito es de una séptima u octava partiendo de la sensible.

Presenta una curiosa estructura en seis incisos que no coinciden exactamente con los seis hemistiquios con los que se canta, sino que desde el primero se produce un encabalgamiento de forma que las cadencias musicales van interrumpiendo los

<sup>115</sup> Como en el caso del romance "La bella en misa" Vid. (DÍAZ-MAS, 2001, pág. 293)

hemistiquios en la tercera sílaba con una pausa bien marcada. En el cuarto inciso hay una cadencia conclusiva coincidiendo con el final del verso, pero se continúa con dos incisos más que repinten este último verso y ahora sí cierran con cadencia en la tónica. Se ajusta al siguiente esquema:

A	B	C	D	E	F
a b.	..c..	..d..	...	c d.	...

No es posible ajustar esta melodía a uno de los tipos que venimos empleando por tener seis incisos, pero la idea rectora es la del tipo II, pues es en el primer inciso en el que se alcanza la nota más aguda y desde ahí se va descendiendo en terrazas de incisos melódicos muy similares. Los dos últimos incisos se convierten en una especie de coda que cierra la melodía

El comienzo es anacrúsico con el arpeggio ascendente del acorde de tónica. El final es femenino.

Lo más característico del ritmo en esta melodía es la fractura con la que se cierra cada inciso, que supone un cambio métrico en el compás de 2/4. En la versión de Alcolea, sin embargo, se compensan los valores de modo que no es necesario la interrupción del ritmo binario. Curiosamente, el tempo es el mismo en las tres versiones.

Propio del carácter de este romance vulgar tradicionalizado es esta melodía que se aparta del estilo severo aunque sin perder el sentido de lo narrativo. La catalogamos como de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

## 21. LA ASTURIANITA

[5021/022]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Isabel Toledano García y Ana Alcaide Estevez, 2002

♩ = 48

49

En lo más al - to de As - tu - rias u - na ni - ña vi, só - lo te -

nía quin - ce a - ños, re - gan - do su jar - dín. Pa - só un ca - ba - lle - ro

le pi - dió u - na flor y la be - lla as - tu - ria na le di - jo que no.

En lo más alto de Asturias,  
solo tenía quince años,  
Pasó un caballero,  
y la bella asturiana  
-Las flores de mi jardín  
son para la Virgen del Carmen  
Aunque me vea usted tan guapa,  
no tengo padre ni madre  
-Si he intentado eso,  
tan solo te he pedido  
Tienes que vivir alerta,  
la mala acción de las flores  
Y a los dos días de eso,  
se la ha encontrado regando  
-Toma, caballero,  
y déjame que me vaya  
-No quiero flor de tus manos  
delante de mi presencia  
La cogió del brazo,  
y en el lado derecho  
En cada lado del pecho  
con un letrero que dice:  
Este criminal merece  
porque ha matado a la reina,  
[,,,] de azucena,  
la cara cubierta  
Y en cada lado del pecho  
con un letrero que dice:  
Y este criminal merece  
porque ha matado a la reina,

una niña vi,  
regando su jardín.  
le pidió una flor,  
le dijo que no.  
no son para caballero,  
y para mi pelo.  
y solita en mi jardín,  
y abusa usted de mí.  
abusar de ti,  
una flor de tu jardín.  
te tienes que acordar,  
te tiene que matar.  
el caballero pasó,  
y se la llevó.  
la flor de mi mano  
con mis tres hermanos.  
ni tampoco a ti,  
te tienes que morir.  
se sacó un puñal,  
le dio tres puñaladas.  
una rama de azahar  
Matad a un criminal.  
que lo degollaran  
princesa asturiana.  
criada de sus jardines,  
de rosas y jazmines.  
un ramo de azahar  
matad un criminal.  
que lo degollaran  
princesa asturiana.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Isabel Toledano García (70 años); Ana Alcaide Estévez (55 a); Dolores Ríder (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 2002. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

♩ = 56

50

En las mon - ta - ñas de As - tu - rias u - na ni - ña vi, de ca - tor -

ce a quin - ce a - ños, re - gan - do su jar - dín. Pa - só un ca - ba - lle - ro

le pi - dió u - na flor y la be - lla as - tu - ria - na le di - jo que no.

En las montañas de Asturias,  
De catorce a quince años,  
Pasó un caballero,  
La niña le dijo  
-Las flores de mi jardín  
que son para mi pecho  
/...../  
-¿Quién ha dicho eso,  
yo tan solo te he pedido  
La mala flor de las flores  
Te he de cortar la cabeza  
/...../

una niña vi,  
regando su jardín.  
le pidió una flor,  
que no, que no, que no.  
no son para caballero,  
y para mi pelo.  
/...../  
abusar de ti?,  
una flor de tu jardín.  
me la tienes que pagar,  
y la mano principal.  
/...../

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 años) y Virginia Merchán Márquez (53 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

Otro romance en el que el galanteo acaba trágicamente. En este caso, el delirio del amante finaliza con un crimen.

También perteneciente al grupo de los vulgares tradicionalizados es cantado con una melodía –la misma en las dos versiones que hemos recogido- que se aleja de la tónica del romancero tradicional. Consta incluso de dos frases independientes, circunstancia corriente en los romances de ciego.

Es una melodía tonal en modo mayor bien definida al estar centrada en la tónica y la dominante del tono. El ámbito que recorre es de una octava, aunque en la versión de Pozoblanco desciende a la sensible resultando así una novena. Está estructurada en dos frases independientes que se van alternando acomodándose a la métrica de los versos, pues se suceden versos de 14 sílabas (8 + 6) con otros de 12 que son los que se interpretan con la segunda melodía. La estructura sería entonces:

1ª frase	{	A	B	A'	C
		a	b	c	d
2ª frase	{	D	D'	E	E'
		e	f	g	h

El perfil de cada frase puede verse por separado. Ambas tienen una estructura simétrica de modo que los incisos 3º y 4º responden de algún modo a los dos primeros. Esto las acerca al tipo VI. La primera se ajusta además al tipo I, por alcanzar su cenit en el segundo inciso, mientras que la segunda desciende paulatinamente en terrazas por lo que se asimila al tipo II.

El comienzo de la frase es tético recorriendo el acorde de tónica en sentido ascendente y descendente; el final podemos considerarlo femenino.

El ritmo de esta melodía es un ritmo binario bastante regular. Solo destaca la síncopa de los incisos primero y tercero de la primera frase. El tempo es pausado en ambas versiones.

También se trata de una melodía más propia del romancero de ciego. Casi más cercana a la tonadilla vulgar que a ningún otro estilo.

\* \* \*

## 22. LA DAMA Y EL PASTOR


[0191/013]

Versión de Belalcázar  
Matilde Martín Carrasco, Rafaela Torrero Chamizo,  
Dolores García Giraldo, María Botella Pérez, 2009

♩ = 160

51 

Pas - tor, que es - tás en el cam - po dur - mien - do en - tre "ja -



ro - nes", si te vi - nie - ras con - mi - go, sí, sí, dur - mie - ras



en - tre col - cho - nes ya - díos, a - díos pas - tor - ci - to a - díos.

-Pastor que estás en el campo

durmiendo entre terrones<sup>116</sup>.  
 Si te vinieras conmigo, *sí, sí*,  
 durmieras entre colchones, *y adiós*,  
*adiós, pastorcito, adiós*.

–Yo no quiero tus colchones,  
 responde el chaparro vil,  
 tengo el ganado en la sierra, *sí, sí*,  
 con él me tengo que ir *y adiós*,  
*adiós, pastorcito, adiós*.

–Pastor que estás en el campo  
 durmiendo entre retamas  
 Si te vinieras conmigo, *sí, sí*,  
 durmieras en buena cama, *y adiós*,  
*adiós, pastorcito, adiós*.

–Yo no quiero tu buena cama,  
 responde el chaparro vil<sup>117</sup>,  
 tengo el ganado en la sierra, *sí, sí*,  
 con él me tengo que ir, *y adiós*,  
*adiós, pastorcito, adiós*.

[Versión de **Belalcázar** (p. j. Peñarroya–Pueblonuevo) de Matilde Martín Carrasco (65 a), Rafaela Torrero Chamizo (62 a), Dolores García Giraldo (76 a), María Botella Pérez (59 a), Concepción García Fernández (74 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
 Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal Bernal, 2009

52 

–Pastor, si vienes a verme  
 el domingo por la tarde,  
 para que tú te diviertas, *¡sí, sí!*  
 yo tendré que hacer un baile.

<sup>116</sup> Fardones, terrones o jarones (de jara), no se entiende bien al cantar varias informantes a la vez.

<sup>117</sup> En este verso que encontramos la reminiscencia del “dixo el vil” estribillo de pie quebrado de un villancico derivado del romance durante el siglo de oro. Después se transformaría en “responde el villano vil” que aquí está deformado. Por eso este romance se conoce también como “Villano vil”.



Responde el pastorcito,  
de amores muy descuidado:  
-Tengo el ganado en la sierra, ¡sí, sí!  
y allá me tengo que ir.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Según Paloma Díaz-Mas, “es el primer romance del que tenemos un texto escrito: hacia 1421 el mallorquín Jaume d’Olesa, estudiante de derecho civil en Bolonia, anota en un cuaderno de su propiedad –entre citas bíblicas, cálculos de calendario y textos jurídicos- una versión castellana con abundantes catalanismos.” (DÍAZ-MAS, 2001, pág. 286). De esta versión antigua a la que hemos recogido, el romance ha pasado por muchas vicisitudes, pero se conserva la esencia: el rechazo de un rústico de los favores sexuales ofrecidos por una dama de superior condición mediante una respuesta en paralelo. Es la situación inversa a la de la *pastorela* medieval francesa o las serranillas del cuatrocientos, en la que una pastorcilla es requerida por un caballero.

También la melodía con que se entona tiene un claro sabor antiguo. Es un precioso ejemplo de melodía en el modo de mi con un ámbito extenso. El descenso hasta el do por debajo de la nota final es otro rasgo arcaizante. La alteración del tercer grado característica de este modo está aquí presente, aunque no tanto como en la versión de Arcos de la Frontera que recogemos más adelante. El ámbito, como decimos es amplio, de una novena en la versión de Belalcázar y de una décima en la de Ochavillo.

La estructura melódica en la primera versión, muy interesante, sería:

A	B	C	C	C
a	b	c e.i. (1)	d	e.i.(2)

en la que al inciso inicial que liga dos versos le siguen tres repeticiones del inciso C, una con cada verso 3º y 4º más una última con el estribillo interno “adiós, pastorcillo, adiós”.

La versión de Ochavillo del Río no tiene este segundo estribillo, aunque sí el primero, “sí, sí”. Su estructura es la que sigue:

A	B	C	D
a	b	c e.i. (1)	d

El perfil de ambas versiones se ajusta en todo al tipo I de la clasificación que venimos utilizando y en esto vemos otro rasgo que prueba la antigüedad de este tema melódico. El ascenso del segundo inciso al tetracordo superior, el descenso del tercero hasta el punto más bajo del ámbito y su finalización en la nota final “mi” son detalles característicos de este tipo I.

Solo llama la atención desde el punto de vista rítmico la regularidad del compás ternario y del ritmo trocaico insistente en toda la melodía.

Entre las distintas versiones de esta melodía que hemos encontrado, destaca esta de Arcos de la Frontera, transcrita por Manuel Castillo (PIÑERO & ATERO, 1986), en todo semejante a las nuestras:

- 219 -

## F) AMOR FIEL

### 23. EL QUINTADO (I)

[0173/024]

Versión de Puente Genil  
Carmen Castellano, 1983

♩ = 120

53

Ya se vie-nen, ya se van los sol-da-dos a la gue-rra  
cien-to u-no van quin-ta-dos y cien vo-lun-ta-rios lle-va.  
Se pa-ran a des-can-ser y en una her-mo-sa pla-ye-ra,  
to-dos can-tan y se rí-en, to-dos co-men y se\_a-le-gran  
me-nos un tris-te sol-da-do que la pe-na no lo de-ja

Ya se vienen, ya se van  
ciento uno van quintados,  
Se paran a *descansar*<sup>118</sup>  
todos cantan y se ríen,  
menos un triste soldado  
Le llega su coronel,  
-¿Qué te pasa, soldadito,  
¿Lo haces por *desquitado*  
-La noche que me casaron,  
no me dejaron dormir  
-Coge, soldado, el caballo,  
que sin un triste soldado  
Se vistió de *pelegrino*,  
hasta que vino a *llegar*<sup>119</sup>  
-Una limosna, por Dios,  
-Dádsela usted, madre mía,  
siquiera porque me saque  
-Dame un beso de tus labios  
-Un beso yo no te doy,  
-La cadena que me diste  
Del abrazo que se dieron

los soldados a la guerra,  
y cien voluntarios lleva.  
y en una hermosa playera,  
todos comen y se alegran,  
que la pena no lo deja.  
le dice de esta manera:  
que ni comes, ni te alegras?  
o es por venir a la guerra?  
desde mi boda postrera  
ni aquella noche siquiera.  
marcha de adonde tu prenda,  
también se acaba la guerra.-  
iba de puerta en puerta,  
a la casa de la suegra.  
*pa* un soldado de la guerra.  
aunque yo no la comiera,  
aquel que tengo en la guerra.  
que puede ser que yo sea.  
si otra razón no me dieras.  
al coronel le di en prenda.-  
cayó *mortel* a la tierra.

<sup>118</sup> Descansar. Característico del habla de la zona del triángulo de la *e* estudiado por Dámaso Alonso (Puente Genil, Lucena y Estepa).

<sup>119</sup> Llegar. Ver nota anterior

\* \* \*

Relata este romance una historia de amor fiel que en esta versión finaliza con el reencuentro del quintado con su mujer de manera que recuerda algo al desenlace de “Las señas del esposo”, que se comentará más adelante. En un sentido amplio, puede considerarse de asunto odiseico. Está muy extendido, quizás debido a la conjunción de diversos motivos tradicionales, pero no existen referencias antiguas (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 127). Pese a todo, lo hemos encontrado asociado a muy diversas melodías, siendo la más frecuente la que analizamos en quinto lugar. Suele fundirse el relato con el romance de “La aparición” en el que el soldado encuentra a su vuelta al fantasma de la que fue su mujer. En nuestro romancero hemos encontrado ejemplos de las dos posibilidades.

El primer inciso de esta primera melodía es claramente tonal. Recorre por dos veces el acorde de tónica arpegiado. Tras este comienzo pocas dudas se nos deberían plantear al respecto. Y, sin embargo, los tres incisos restantes desarticulan esa firmeza tonal. Un modo de interpretar el conjunto sería mantener la idea de la tonalidad mayor y suponer que se finaliza en la dominante. Esto, desde luego, es posible, sobre todo en la melodía de un canto narrativo que se repite continuamente. El final deja la puerta abierta al comienzo claramente tonal, reforzando la impresión de circularidad. Otra posibilidad sería hacer más caso a los tres últimos incisos y calificar la melodía como correspondiente a un modo de *sol*, pero en este caso el inciso inicial quedaría algo fuera de contexto. Nos inclinamos a pesar de todo por esta segunda posibilidad, aprovechando para resaltar una vez más que la continua alteración a la que la transmisión oral viene sometiendo a los cantos populares hace que se muevan en esta ambigüedad tonal-modal. No nos atrevemos a hacer afirmaciones de carácter general en relación con la dirección evolutiva o línea de progreso en esas transformaciones. Aunque, en efecto, el sustrato profundo en que enraízan las melodías más antiguas es modal, los intérpretes y creadores más recientes combinan libremente los giros propios de este contexto modal con otros más modernos, siendo ambos de su agrado y percibidos como propios.

El ámbito de esta melodía es de una novena y nos recuerda en su discurrir —que no en su carácter— a aquellos cantos litúrgicos medievales que expanden su ámbito abarcando las tésituras de los modos auténtico y plagal que correspondan.

La estructura formal de esta melodía es la siguiente:

A	B	C	D	(C	D)
a	b	c	d	e	f

Vemos que se trata de una estructura simple de cuatro incisos que se convierten en seis cuando el texto lo requiere repitiéndose los dos últimos para permitir la introducción de dos versos más.

El perfil de la melodía se ajusta al tipo II de la clasificación de Etzion–Weich pues el primer inciso es el más agudo y a partir de él se produce un descenso en terrazas hasta la finalización en el último inciso como puede verse claramente si nos fijamos en la cúspide de cada inciso y en la nota final:



Salvo el cambio de compás a 3/4 que acerca los incisos tercero y cuarto, es una melodía con cierta regularidad rítmica. Sin embargo, llama la atención la originalidad de comenzar los cuatro incisos de un modo rítmicamente distinto. De este modo desaparece la monotonía de la recitación de un verso octosílabo tras otro. El comienzo de la melodía es anacrúsico y el final femenino.

Caracterizamos esta melodía como de estilo narrativo melódico.

No hemos encontrado ninguna otra versión de esta interesante melodía.

\* \* \*

## 24. EL QUINTADO (II)

[0173/024]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal, Leocadia Hens, 2009

54 Musical notation for 'El Quintado (II)'. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melody with a tempo marking of 110. The second staff continues the melody with a 6/8 time signature. The lyrics are: 'Ya se lle - van cien sol - da - dos, ya se lle - van cien sol - da - dos, cien sol - da - dos a la gue - rra, cien sol - da - dos a la gue - rra.'

Ya se llevan cien soldados,  
y en medio de todos va uno  
Se pararon a comer  
Unos cantan y otros ríen,  
menos aquel pobre quinto  
Le pregunta el capitán:  
¿es porque vas de quinto  
-No estoy triste por ser quinto  
porque el día que me tallaron  
y no me han dejado estar  
-¿Tan guapa es esa mujer  
Se ha echado la mano al bolsillo,  
una cadena de oro  
y al verla el capitán  
-Coge el caballo, muchacho,  
que por un quinto ni dos  
-Tenga usted, mi capitán,  
-Ábreme la puerta, cielo,  
-Dáselela usted, mi madre,  
-Dame un abrazo, mi vida,  
la cadena que me diste

cien soldados a la guerra,  
lleno de valor y fuerza.  
debajo de una alameda.  
otros bailan y otros juegan,  
que pensativo se queda.  
-¿Por qué tienes tanta pena?,  
o porque vas a la guerra?  
ni porque voy a la guerra,  
fue conmigo la Eniceta,  
ni tres horitas con ella.  
que tanto te acuerdas de ella?-  
sacó de la cartera:  
y una foto de ella,  
quedó prendadito de ella.  
y marcha para tu tierra,  
no se va a acabar la guerra.  
de las manos de mi prenda.  
una limosna para los pobres de la tierra.  
aunque yo no la comiera.  
dame un abrazo, mi prenda,  
y al capitán le di en prenda.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta melodía reúne varias características que le dan un aire de antigüedad. Aunque finalice en *la*, la encuadramos en el modo de *mi* pues se ajusta en todo a las particularidades de este modo. El tercer inciso se desarrolla recorriendo la cadencia propia de este modo y, por simetría, con esta misma cadencia podría concluir el cuarto. El final en *la* proporciona un giro tonal más reconocible como cadencia a nuestros oídos contemporáneos. El ámbito es de una octava como es corriente en este modo, con un perfil marcadamente descendente.

La estructura formal de los cuatro incisos es la siguiente:

A	A	B	A'
a	b	a	b

Vemos que los cuatro incisos se aplican exclusivamente a dos hemistiquios que, lógicamente, han de repetirse. Se crea así la impresión de una letanía. En cuanto a la tipología de la melodía, se ajusta claramente al tipo VI, pues se marca con claridad la separación en dos frases cuyas dos semifrases tienen conexión entre sí.

El comienzo de los cuatro incisos es tético y los finales femeninos. La primera frase comienza con una escala ascendente.

Quizás lo más llamativo de esta melodía sea la polimetría 2/4+6/8 con la que es cantada con toda naturalidad por las informantes. El contraste binario-ternario aporta todo el interés rítmico. Por lo demás, los cuatro incisos son rítmicamente simétricos.

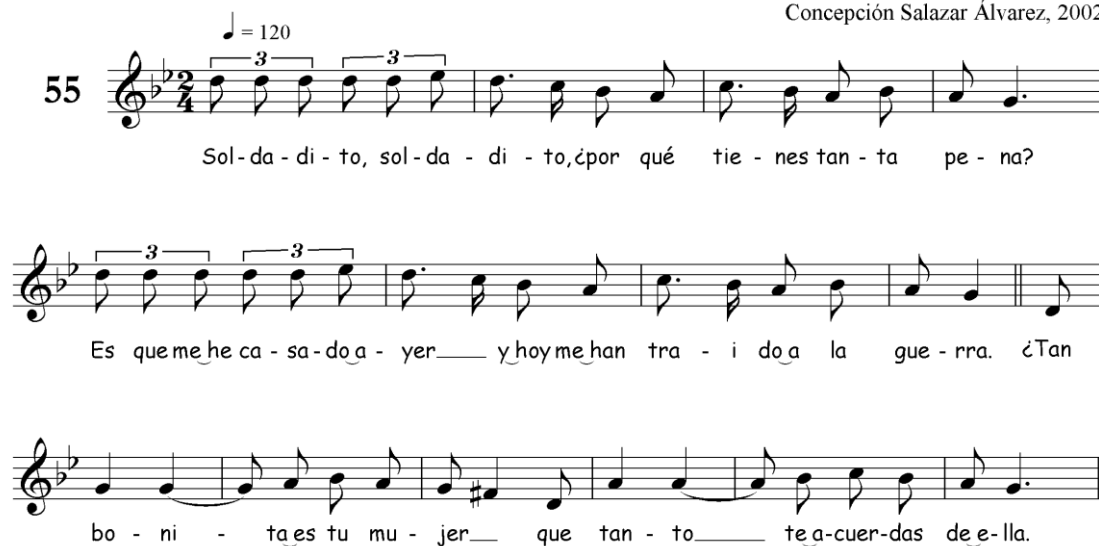
Caracterizamos esta melodía en el estilo narrativo severo pese a la amplitud de su ámbito.

\* \* \*

## 25. EL QUINTADO (III)

[0173/024]

Versión de Fernán Núñez  
Concepción Salazar Álvarez, 2002

55 

Sol-da - di - to, sol-da - di - to, ¿por qué tie - nes tan - ta pe - na?

Es que me he ca - sa - do a - yer y hoy me han tra - i do a la gue - rra. ¿Tan

bo - ni - ta es tu mu - jer que tan - to te a - cuer - das de e - lla.

Soldadito, soldadito,  
-Es que me he casado ayer  
-¿Tan bonita es tu mujer  
-Si la queréis conocer,  
Sacó la fotografía  
y un coronel que allí había

¿por qué tienes tanta pena?  
y hoy me han traído a la guerra.  
que tanto te acuerdas de ella?  
aquí la traigo en la cartera.-  
para que todos la vieran,  
puso los ojos en ella.

-Soldadito, soldadito,  
que sin un soldado menos

márchate para tu casa,  
también se acaba la guerra.

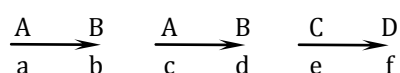
[Versión de **Fernán Núñez** de Concepción Salazar Álvarez (60 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2002. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta versión truncada del romance del quintado nos aporta una nueva melodía en modo menor. Debido a la interpretación fragmentada puede dudarse de la organización de la misma en una o dos frases independientes. A falta de mejores pruebas, la entendemos como una melodía única.

Se desenvuelve en una escala tonal menor en un ámbito de novena que deja la nota final en el centro.

La estructura que presenta es la siguiente:



Los incisos van enlazando los versos de dos en dos, repitiéndose el primero con dos hemistiquios nuevos. El perfil de la melodía, si nos atenemos a los cuatro incisos A B C D se acomoda al Tipo VI pues la agrupación de los incisos de dos en dos rompe con la estructura propia de los otros tipos. En este caso es llamativo el contraste entre las dos frases, rítmica y melódicamente muy diferentes.

El comienzo es tético con una repetición insistente de la nota (que es la dominante). El final es femenino.

Desde el punto de vista rítmico, sorprende la variedad de medidas que encontramos en tan pocos compases. Ajustado todo a un ritmo binario, vemos cómo en la primera frases se combinan los tresillos con los puntillos, mientras que en la segunda estos valores desaparecen y encontramos síncopas. Como en las anteriores melodías de este romance, el tempo con se canta es vivo.

El estilo de esta melodía es narrativo melódico.

\* \* \*



## 26. EL QUINTADO (IV)

[0173/024]

Versión de Villanueva del Rey  
Conchi García González, 2008

56 

Tres soldaditos  
y el que más va en el medio  
Le ha *preguntao* el capitán:  
¿es por padre o es por madre  
-No es por padre ni es por madre  
Que es por una muchachita  
Se ha echado mano al bolsillo  
Mira si sería bonita,  
Que hasta el mismo capitán  
-Coge, soldado, el caballo,  
que sin un soldado menos

se van *pa* la guerra,  
es el que más penita lleva.  
-¿Por qué llevas tanta pena?  
o es por marcharte a la guerra?  
ni es por marcharme a la guerra,  
que me he dejado en mi tierra  
y una foto sacó de ella.  
mira si sería bella  
se ha enamorado de ella.  
marcha para tu tierra,  
también se acabó la guerra.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Conchi García González (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 22 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta bella melodía recogida en Villanueva del Rey y transmitida por una informante con buena voz y buen gusto musical es también incompleta, pero los pocos incisos cantados son suficientes para hacernos una idea cabal de la misma. Presenta sobre todo un indudable interés rítmico.

Está en modo menor. El comienzo en el segundo grado le da un carácter circular muy particular. El ámbito no es excesivamente amplio, tan solo una octava disminuida. La estructura que ofrece es la siguiente:

A	B	B'	C
a	b	c	d

Los dos últimos hemistiquios se funden en un inciso único con un cambio métrico hacia el compás de subdivisión ternaria. El tipo melódico al que se ajusta es el I, con el inciso segundo como el más agudo y un descenso paulatino desde este cénit hasta el final.

El comienzo de la frase es tético con un floreo superior de la nota que, como decimos, es el segundo grado de la escala menor. El final es femenino, que es lo que corresponde a las palabras llanas de la rima.

Tenemos en esta melodía uno de los casos más radicales de polimetría dentro de nuestra colección de romances. No solo hay cambio de agrupaciones de tres y dos negras, sino también entre subdivisión binaria y ternaria. La fractura que se anuncia al final del segundo inciso, se consolida en el tercero para prolongarse en el cuarto, todo él en subdivisión ternaria. Este continuo vaivén rítmico en un tempo vivo es la particularidad más destacada de esta melodía.

La caracterizamos como de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

## 27. EL QUINTADO (V)

[0173/024]

Versión de Ojuelos Altos  
Francisca Palacios Romero, 2006

♩ = 100

57 

El veintiuno de marzo,  
dos mil y pico soldados,  
Al paso de los caballos  
menos un triste soldado  
-¿Qué tienes triste soldado,  
-La noche que me desposaron  
La noche que me casaron  
-Soldado, coge el caballo  
que con un soldado menos  
Al montarse en el caballo  
-Tome usted, mi general,  
me lo dio mi dulce Elvira

*prencipiá* la primavera  
con la bandera van a la guerra,  
todos cantan y se alegran  
que ni canta ni se alegra.  
que ni cantas ni te alegras?  
me apartaron de mi prenda.  
me apartaron de mi prenda.  
y vete a ver tu prenda,  
también se acaba la guerra.  
echó mano a su cartera:  
este collar de perlas,  
la noche de enhorabuena.

[Versión de **Ojuelos Altos (Fuente Obejuna)** de Francisca Palacios Romero (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y José Luis Ventosa Utero, junio de 2006. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 92

58

El vein-ti-cin-co de ma-yo, dí-a dos de pri-ma-ve-ra,  
 cuan-do i-ban sus sol-da-dos, cuan-do i-ban a la gue-rra.  
 Cua-tro\_o cin-co mil sol-da-dos de-ba-jo de su ban-de-ra,  
 u-nos can-tan o-tros rí-en y\_o-tros can-tan y se\_a-le-gran,  
 me-nos un po-bre sol-da-do que ni can-ta ni se\_a-le-gra.

El veinticinco de mayo,  
 cuando iban sus soldados,  
 Cuatro o cinco mil soldados  
 unos cantan y otros ríen,  
 menos un triste soldado  
 –¿Qué te pasa, buen soldado,  
 ¿Es por venir al servicio  
 –Ni es por venir al servicio,  
 que la noche *d'esposada*  
 Se echó mano al bolsillo  
 se echó mano a la cartera  
 Mira si sería guapa,  
 que hasta el mismo capitán  
 –Anda vete, buen soldado,  
 que sin un soldado menos  
 Y ha andado siete leguas  
 –No te asustes tú, soldado,  
 que yo soy tu querida Elvira  
 –Si tú eres mi querida Elvira  
 –Besos con que te besaba  
 –Si te casas con mi hermana,  
 que no le den el veneno  
 Y si tienes alguna hija,  
 para cuando tú la nombres,  
 –Ni me caso con tu hermana,  
 yo me voy a meter a fraile  
 la primer misa que diga

día dos de primavera,  
 cuando iban a la guerra.  
 debajo de su bandera,  
 y otros cantan y se alegran,  
 que ni canta ni se alegra.  
 que ni cantas ni te alegras?  
 o es por venir a la guerra?  
 ni es por venir a la guerra,  
 me retiré de mi prenda.–  
 y sacó un collar de perlas,  
 y sacó una foto de ella.  
 mira si sería bella,  
 quedó enamorado de ella.  
 y anda y vete *pa* tu tierra  
 también se acaba la guerra. –  
 y una sombra vio venir:  
 no te asustes tú de mí,  
 que he salido a recibirte.  
 ¿por qué no te acercas a mí?  
 a la tierra se los di.  
 no la llesves a Madrid,  
 que me han dado a mí.  
 ponle Elvira como a mí  
 que te acuerdes tú de mí.  
 ni le pongo como a ti,  
 y a fraile [de] San Agustín,  
 tiene que ser para ti.

<sup>120</sup> Las tres versiones que siguen combinan los relatos de *El quintado* y *La aparición*

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2002. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero

♩ = 136

59 

To-dos rí - en to-dos can - tan, to-dos rí - en y se\_a - le - gran,  
me - nos un po - bre sol-da - do que ni can - ta ni se\_a - le - gra.

El catorce de abril,  
caminaba un general  
todos ríen, todos cantan,  
menos un pobre soldado  
Y un día mi general  
-¿Qué te pasa, soldadito,  
¿Es que le temes al servicio,  
-Yo no le temo al servicio,  
que el día que me esposaron  
-Coge, soldado, el caballo  
que sin un soldado menos  
Y el soldado agradecido,  
y sacó un collar de oro  
-Tome usted, mi general,  
que me lo regaló Elvira  
Caminando por los montes,  
mientras yo me retiraba,  
-No te asustes tú, soldado,  
que soy tu querida Elvira  
-Si eres mi querida Amelia<sup>121</sup>,  
-Brazos con que te abrazaban  
-Cásate, mi soldadito,  
la primer niña que tengas,  
para que cuando la nombres,  
-No me caso, no me caso,  
que me meto en un convento,  
para que todas las misas

día de la Macarena,  
con sus tropas a la guerra,  
todos viven y se alegran,  
que llevaba la bandera  
al soldadito se acerca:  
que ni comes, ni te alegras?  
o es que le temes a la guerra?  
menos le temo a la guerra,  
me apartaron de mi *prenda*.  
y vete para tu tierra  
también se acaba la guerra.-  
echó la mano a su cartera,  
todo cubierto de perlas.  
tome usted el collar de perlas  
la noche de novios buena.  
un bultito negro vi,  
él más se acercaba a mí.  
no te asustes tú de mí,  
que te viene a recibir.  
echa los brazos a mí?  
a la tierra se los di.  
cásate y no estés así,  
ponle Elvira como a mí  
que te acuerdes tú de mí.  
ni tampoco estoy así,  
fraile de San Agustín,  
te las diga para ti.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

<sup>121</sup> Cambia el nombre de Elvira por Amelia.

60  $\text{♩} = 132$



Y el die - ci - o - cho de ma - yo, do - min - go de pri - ma - ve - ra,  
sa - lió el ge - ne - ral Na - va - rro con sol - da - dos a la gue - rra.

El dieciocho de mayo,  
salió el general Navarro  
Tres mil y pico llevaba  
todos cantan, todos ríen,  
menos un triste soldado  
-¿Qué tienes, triste soldado,  
¿Y es por padre o es por madre,  
-No es por padre ni es por madre,  
la noche que me esposaron,  
Se echó mano a su bolsillo,  
y hasta el mismo capitán  
-Tenga usted, mi capitán,  
me la dio mi dulce Elvira  
-Soldado, coge el caballo  
que sin un soldado menos  
Y anda siete u ocho pasos  
-¿Dónde vas, triste soldado,  
-Si mi Elvira ya está muerta,  
Y anda siete u ocho pasos  
-No te asustes tú, soldado,  
que yo soy tu dulce Elvira  
-Si tú eres mi querida Elvira

.....  
-Besos con que te besaron  
besos con que te abrazaron  
Si te casas con mi hermana,  
no vayas a darle veneno  
-Ni me caso con tu hermana,  
yo me voy a meter a fraile,  
la primer misa que diga

domingo de primavera,  
con soldados a la guerra.  
debajo de su bandera,  
todos comen y se alegran,  
que ni come ni se alegra.  
que ni comes ni te alegras?  
o es por venir a la guerra?  
ni es por venir a la guerra,  
me apartaron de mi *prenda*.-  
se sacó una foto de ella,  
se ha enamorado de ella.  
esta cadena de perlas,  
la noche de enhorabuena.  
y márchate a tu tierra,  
también se acaba la guerra.-  
y un *pelegrino* se encuentra:  
si tu Elvira ya está muerta?  
y a verla tengo que ir.-  
y una sombra vio venir:  
no te asustes tú de mí,  
que te vengo a *recebir*.  
que me viene a *recebir*,

.....  
a la tierra se los di,  
a la tierra se los di.  
no la lleves a Madrid;  
como me lo han dado a mí.  
ni me voy a Saracín  
fraile de San Agustín,  
tiene que ser para ti.-

[Versión de **Luque**, canta Isabel Gómez, 50 años, madre de una alumna del IES de Baena, Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1977. (Música registrada). 58 hemistiquios.]

Esta melodía de la que hemos recogido versiones en Ojuelos Altos, Montemayor. Priego de Córdoba y Luque tampoco la conocemos en otros cancioneros,

Se trata, por la presencia de la sensible y el empleo del primer y quinto grado como polos de atracción tonal, de una melodía claramente tonal en modo menor.

El ámbito es amplio, oscilando entre una novena y una décima.

Desde el punto de vista formal, la estructura es simple y se encuadra en el sistema básico:

A	B	C	D
a	b	c	d

una estructura sencilla de cuatro incisos para cada cuatro octosílabos.

El perfil se acomoda al tipo II, pues es en el primer inciso donde se alcanza la nota más aguda y desde aquí se produce un descenso paulatino hasta la tónica del final.

No obstante la simplicidad de la estructura, se establece un contraste claro entre los dos primeros incisos y los últimos. En el tercero se produce un cambio en las acentuaciones que conlleva en tres de las versiones un cambio de compás, a lo que se añade aparición de los puntillos. Llama también la atención la estructura bimembre de este tercer inciso con sus dos células descendentes. El cuarto inciso se percibe como la conclusión lógica del anterior. Continúa el descenso, reproduce los puntillos y alcanza la tónica de la escala.

El comienzo es tético en todas las versiones con una repetición de nota antes de ascender, bien en escala, bien por salto de cuarta. El final es femenino en todos los casos.

El cambio de medida del tercer inciso es lo más llamativo desde el punto de vista rítmico.

Por su ámbito, el sistema tonal menor y el desarrollo global, catalogamos este tipo de estilo narrativo melódico, aunque se acerca al narrativo lírico.

Como ya hemos señalado, no hemos encontrado recogida esta melodía en ningún romancero.

\* \* \*

## 28. EL QUINTADO (VI)

[0173+0168/024+023]

Versión de Fuente Palmera  
Francisca Caro Urbán, 2001

61 Musical score for 'El Quintado (VI)'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff starts with a tempo marking '♩ = 80' and a key signature of one flat. The second staff has a key signature change to two flats. The third staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

Le pre-gun - ta\_el ca - pi - tán que por qué lle - va\_e - sa  
pe - na; ¿Es por pa - dre\_o es por ma - dre, o\_es por  
te - mor a la gue - rra?

Ya se van los soldaditos,  
y unos cantan y otros ríen,  
menos aquel español  
Le pregunta el capitán  
-¿Es por padre o es por madre,  
-No es por padre, ni es por madre,  
es por una que he dejado  
-Toma la licencia, quinto,  
no te vayas por caminos,  
por esas tierras lejanas,  
Al pasar por *cementerio*,  
mi caballo se ha asombrado  
-¿Dónde vas, Alfonso doce?,  
-Voy en busca [de] mi Mercedes,  
-Tu Mercedes ya se ha muerto,  
-Si tú fueras mi Mercedes,  
-Los brazos que te abrazaron,  
que me los pidió la tierra  
-Si tú fueras mi Mercedes,  
-Los labios que te besaban,  
que me los pidió la tierra

ya se van para la guerra,  
otros celebran la fiesta,  
que va lleno de tristeza.  
que por qué lleva esa pena;  
o es por temor a la guerra?  
ni es por temor a la guerra,  
ni casada, ni soltera.  
y vete donde está ella,  
vete por la carretera,  
puede que algo te ocurriera.  
una sombra negra vi,  
y yo me descolorí.  
¿dónde vas tú, por ahí?  
que hace tiempo que la vi.  
la sombra la tienes aquí.  
tú me abrazarías a mí.  
esos no los tengo aquí,  
y a la tierra se los di.  
tú me besarías a mí.  
esos no los tengo aquí,  
y a la tierra se los di.

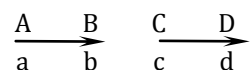
[Versión de **Fuente Palmera** de Francisca Caro Urbán (65 a). Recogida por Elisabeth Martínez Wals, mayo de 2001. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

Esta es nuestra última versión para este romance contaminado de *El quintado* y *La aparición*. Se trata también de una melodía muy equilibrada, pero de gran interés rítmico y riqueza de adornos. Es, además, la melodía con la que normalmente se canta el romance de ciego *Rosita la cigarrera*.

En realidad esta última versión está emparentada con la anterior, aunque nos decidimos a catalogarla como una melodía distinta. Ha cambiado el modo, que aquí es mayor, el contexto rítmico es muy distinto y el carácter tampoco se parece. Pero se mantienen los rasgos que según venimos comprobando se presentan como los más estables: el perfil general de la melodía, el perfil de cada inciso y alguna fórmula rítmica, en este caso, la fórmula punteada, además de la similitud del comienzo con la dominante repetida y la apoyatura con la que finaliza el primer inciso.

El ámbito en este caso es de una octava.

La estructura formal es también muy sencilla, aunque los versos se enlazan de dos en dos formando solo dos incisos:



El perfil melódico se ajusta como en el caso anterior al tipo II, pues va descendiendo paulatinamente desde la tónica del primero a la del último inciso.

Desde el punto de vista rítmico, ofrece gran interés, pues se observa con toda claridad un rasgo muy común en la música popular andaluza y española. Se trata de la polimetría  $3/4 + 6/8$  que en esta transcripción hemos indicado en aquellos compases que parecen ajustarse mejor a uno u otro metro. La realidad es más compleja que lo que traduce la transcripción pues toda la melodía se acomoda a un metro polirrítmico entre el  $3/4$  y el  $6/8$ , de tal modo que también sería correcta una transcripción en cualquiera de estos dos compases.

El comienzo de la melodía es tético y el final femenino.

Por su viveza rítmica, su simétrica estructura, su perfil equilibrado y la gracia de sus adornos se trata de una melodía de estilo narrativo melódico de las más bellas de este romancero cordobés. Y no hemos encontrado este tipo melódico en otros romanceros aunque hay algunos que guardan lejanos parecidos.

\* \* \*



## 29. LUX AETERNA

[0195/026]

Versión de Fernán Núñez  
Trinidad Jiménez, Concepción Salazar,  
Francisca Miranda, 2002

62 

Es - to e-ra un nue-vo a - man - te, no - via te ní - a, no - via te - ní - a,  
que ha - cí - a quin - ce a - ños que la que - rí - a, que la que - rí - a.  
que la que - rí - a, que la que - rí - a, que ha - cí - a quin - ce  
a - ños que la que - rí - a, que la que - rí - a.

Esto era un nuevo amante,  
que hacía quince años  
El día de su santo  
un porte de vestido  
Ella le dice:  
¿por qué estás tan triste?,  
-La causa de la pena  
porque tú de pena  
-¡Ay, dímelo!,  
con esta pena  
aunque sea con la sangre  
-Yo no te quiero a ti,  
que mis ojos han visto  
Al otro día siguiente,  
-Madre, cierra la puerta,  
que antes de morir,  
Si viene Juan a verme,  
no lo dejes entrar  
/...../  
Al otro día siguiente pasó  
Juan que estaba en la puerta

novia tenía,  
que la quería.  
le regaló,  
de gran valor.  
-Querido Juan,  
¿por qué no quieres hablar?  
no te la digo,  
te morirías.  
que no quiero morir  
y este dolor,  
de mi persona.  
que quiero a otra,  
que es más hermosa.-  
le dijo a su madre:  
vente a mi lado,  
quiero darte un recado.  
después de muerta;  
por esa puerta.  
/...../  
el entierro,  
se entró para adentro.

[Versión de **Fernán Núñez** de Trinidad Jiménez (60 a), Concepción Salazar (59 a) y Francisca Miranda (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 120

63

Un día que sus a - mi - gas fue - ron a ver - la, por ver co - mo se ha lla - ba la po - bre A - de - la, la po - bre A - de - la. E - lla ha pre - gun - ta - do, e - lla ha pre - gun - ta - do que si ha - bían vis - to a Juan por al - gún la - do, por al - gún la - do.

Y era una joven  
por amores de Juan  
Él le juraba  
y a su amiga Dolores,  
Un día sus amigas  
a ver cómo se hallaba  
Les ha preguntado,  
que si habían visto a Juan  
—Piensa en ponerte buena,  
porque tu Juan,  
con tu amiga Dolores  
— Cierra, madre, la puerta  
que antes de morir  
¡Ay de mi muerte!  
ya siento el sudor frío  
De mortaja me pones  
que Juan me regaló  
zapatillas celestes  
Y a esto de las cuatro,  
Juan, que estaba en la puerta,  
—Dolores mía,  
Dolores de mi vida,  
Y al otro día de mañana  
derecho para la tumba,  
—Adela mía,  
yo no estaba en el mundo  
Y el sepulturero  
—Salga usted para afuera,  
yo se lo digo  
los restos que le quedan

llamada Adela,  
se hallaba enferma.  
que la quería,  
la pretendía,  
fueron a verla,  
la pobre Adela.  
les ha preguntado  
por algún lado.  
yo te lo digo.  
porque tu Juan,  
se va a casar.  
vente a mi lado  
quiero darte un encargo.  
¡Ay de mi muerte!,  
sobre mi frente.  
el vestido blanco,  
el día de mi santo,  
y velo blanco.—  
pasó el entierro.  
se entró *\*pa* adentro.  
no llores más  
me voy a matar.—  
y ha ido Juan  
para llorar,  
Adela mía,  
en que te morías.  
ya lo ha *\*decido*:  
mi buen amigo,  
porque la Adela,  
son para la tierra.

[Versión de **Puente Genil** de la abuela de una alumna del IES “Manuel Reina”. Recopilada por Alberto Alonso, abril de 1983. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

♩. = 50

64

E - ra una her mo - sa da - ma lla - ma - da A - de - la, con la pa - sión de

Juan se ha - lla - ba en - fer - ma, se ha - lla - ba en - fer - ma. El le ju -

ra - ba que la que - rí - a ya su a - mi - ga Do -

lo - res la pre - ten - dí - a, la pre - ten - dí - a.

Era una hermosa dama  
Con la pasión de Juan  
Él le juraba  
y a su amiga Dolores,  
El día de su santo  
un corte de vestido  
Al otro día de eso  
Y Juan ya no quería  
-Juan, si es que no me quieres,  
eso lo tengo yo,  
Al otro día,  
y unas cuantas amigas  
Y a una de sus amigas,  
que si había visto a Juan  
La amiga le dice  
que estaba con Dolores  
Al otro día,  
y, Juan, que estaba en la puerta  
Al otro día,  
y venga darle voces  
El sepulturero,  
-Anda, váyase usted de aquí,  
porque la Adela,  
los restos que le quedan  
Si la Adela se ha muerto  
la culpa la han tenido

llamada Adela,  
se hallaba enferma.  
que la quería,  
la pretendía,  
le regaló  
de gran valor.  
fue a pasear  
con ella hablar.  
pues me lo dices,  
que no lo olvide.  
ya estaba enferma  
han ido a verla  
le ha preguntado  
por algún lado.  
.....  
todos los días.  
pasó el entierro  
se metió dentro.  
fue al cementerio  
al sepulturero.  
muy ofendido:  
mi buen amigo,  
porque la Adela,  
son para la tierra.  
debido a amores  
Juan y Dolores.

[Versión de **Belalcázar** de Concepción García Fernández (74 a.). Recopilada por Alberto Alonso y Luis Moreno, octubre de 2009. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

65  $\text{♩} = 132$

U - na jo ven muy gua - pa lla - ma - da A - de - la, lla - ma - da A - de la  
que por a - mor de Juan se pu - so en - fer - ma, se pu - so en - fer - ma.  
To - das sus a - mi - gui - tas fue - ron a ver - la, fue - ron a  
ver la, me - nos Do - lo res, me - nos Do - lo res, que e - ra la con -  
tra - ria del mal de a - mo - res, del mal de a - mo - res.

Una joven muy guapa  
que por amores de Juan  
Todas sus amiguitas  
menos Dolores,  
que era la contraria  
-Madre, ¿qué es ese ruido  
-No, hija mía, no  
Que van de baile,  
-Cierra la puerta,  
Que antes de morir quiero  
Si viene Juan  
No lo dejes pasar

llamada Adela,  
se puso enferma.  
fueron a verla,  
menos Dolores  
del mal de amores.  
que si es la boda de Juan?  
que son tus amiguitas  
que van de baile.  
vente a mi lado,  
darte un recado.  
después de muerta  
del umbral de la puerta.

[Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (65 a.). Recopilada por Alberto Alonso y Luis Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 54

66

Ma - dre, que - ri - da ma - dre, cuán - tas es - tre - llas, á - bre - me la ven -

ta - na, yo quie - ro ver - las, yo quie - ro ver - las. No, hi - ja,

mí - a, que es - tás en - fer - ma *gliss.* y el ai - re de la

no - che da - ñar - te pue - da, da - ñar - te pue - da.

¡Madre, querida madre,  
Ábreme la ventana,  
No, hija mía,  
y el aire de la noche  
A eso de la una y media  
Al son de las tres y media

cuántas estrellas!  
yo quiero verlas.  
que estás enferma  
dañarte pueda.  
ella expiró  
un caballero...

.....

[Versión de **Montoro** de Pilar Rodríguez (72 a.). Recopilada por Alberto Alonso, Luis Moreno y José Luis Ventosa, mayo de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 52

67

U - na jo - ven muy gua - pa lla - ma - da A - de - la por a - mo - res de un

Juan se ha - lla - ba en - fer - ma, se ha - lla - ba en - fer - ma... ...si Juan vi - nie - ra a

ver - me des - pués de muer - ta no lo de - jes que

pa - se por e - sa puer - ta, por e - sa puer - ta.

Una joven muy guapa  
por amores de un Juan

llamada Adela,  
se hallaba enferma.

.....  
y trae los ojitos  
— Madre, cierra la puerta,  
que antes de morir quiero  
Si Juan viniera a verme  
No lo dejes que pase  
Y a las tres de la tarde,  
Juan, que estaba en la puerta,  
Sacó un retrato  
Y, después de besarla

.....  
de haber llorado  
vente a mi lado  
darte un recado.  
después de muerta,  
por esa puerta.  
pasó el entierro.  
se entró \**pa* adentro.  
y la besó  
también lloró.

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado, (77 a.). Recopilada por Alberto Alonso, mayo de 2009.  
(Música registrada). 22 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2008

♩ = 116

68

U - na her - mo - sa jo - ven lla - ma - da A - de - la,  
por a - mo - res de Juan se ha - lla - ba en - fer - ma, se ha - lla - ba en -  
fer - ma. Él le ju - ra - ba que la que - rí - a,  
ya su - mi - ga Do - lo - res la pre - ten - dí - a, la pre - ten - dí - a.

Una hermosa joven  
por amores de un Juan  
Él le juraba  
y Juan a la Dolores  
Todas vienen a verme  
todas me traen ramos  
— Que venga a verme,  
Que ella no tiene culpa  
— Madre, cierra la puerta,  
que antes de morir quiero  
Madre, si viene Juan  
no lo dejes que pase  
Eran las tres de la tarde,  
Juan, que estaba en su puerta,  
Sacó un retrato  
Después de haber llorado  
Perdóname  
que tú por mis amores

llamada Adela,  
se hallaba enferma.  
que la quería  
la pretendía.  
menos Dolores,  
ramos de flores.  
que no la odio,  
de mi enojo.  
vente a mi lado  
darte un encargo.  
después de muerta,  
desde esa puerta.  
pasó el entierro.  
se metió dentro.  
y lo besó  
él lo imploró.  
que no sabía  
te morirías.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a.). Recopilada por Alberto Alonso, mayo de 2009. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal Bernal, 2009

♩ = 140

69

Un hún-ga-ro a u-na ni-ña la pre-ten-dí-a, ha-cí-a mu-cho

tiem-po que la que-rí-a. Y le de-cí-a y le de-

cí-a: Tú, E-le-na mí-a, has de ser mí-a.

Un húngaro a una niña  
hacía mucho tiempo  
Y le decía,  
-Tú, Elena mía;  
Y un día por la tarde  
Juan no tenía ganas,  
Y ella le dice,  
- ¿Qué te pasa, amor mío,  
- Lo que me pasa a mí  
porque desde esta noche  
-¡Ay, dímelo,  
porque si no de pena  
- Que no te quiero a ti,  
que la han visto mis ojos  
Y al oír estas palabras,  
y al suelo redonda  
Su madre anciana,  
la ha cogido en los brazos,  
- Madre, ¡qué buena noche,  
Ábreme la ventana  
- Ay, no, hija mía,  
y el aire de la noche  
- Todas mis amigas vienen  
.....  
- Madre, si viene Juan  
No lo dejes pasar  
Porque si viene,  
.....  
-Y ese perro que aúlla  
que a las tres de la noche  
- No digas eso,  
Que te estás mejorando  
A las tres de la tarde,  
Juan, que estaba en la puerta,  
Se metió dentro,

la pretendía,  
que la quería.  
y le decía:  
tú serás mía.  
fue a pasear,  
ganas de hablar.  
y ella le dice:  
que estás tan triste?  
no te lo digo  
pienso el olvido.  
ay, dímelo!  
me muero yo.  
que quiero a otra,  
y es más hermosa.-  
se desmayó  
mortal cayó.  
su madre anciana  
la echó a la cama.  
cuántas estrellas!  
que quiero verlas.  
que estás enferma  
dañarte pueda.  
menos Dolores,  
sus nuevos amores.  
después de muerta,  
de aquella puerta.  
porque si viene  
.....  
que hay en la puerta,  
ya estaré muerta.  
no digas eso,  
a cada momento.-  
pasó el entierro.  
se metió dentro.  
se arrodilló

delante de una foto  
– Elena mía,  
yo nunca me creía  
– Adiós, Dolores,  
yo me voy con Elena  
Se fue detrás,  
y en la tumba de Elena

que ella le dio.  
Elena mía,  
que te morías.  
adiós, Dolores,  
por mis amores.–  
se fue detrás  
se mató Juan.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2009. (Música registrada). 81 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance se distingue de todos los demás por el hecho de que conocemos el origen del texto. Procede de un poema que Juan Menéndez Pidal publicó en *El Almanaque de la Ilustración Española* de 1889<sup>122</sup>. El poema y la historia alcanzaron rápida popularidad y difusión. Empiezan a aparecer versiones populares en toda la península. En 1920, Ramón Menéndez Pidal había reunido muy diversas versiones (diversas en cuanto al texto) y esta tradicionalización de un poema culto moderno despertó su interés: “Es, pues, este un canto que vive en variantes, en modo igual a los demás viejos cantos de la tradición” (MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico* Vol.II, 1968, pág. 425).<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Véase (PIÑERO & ATERO, *Romancero de la tradición moderna*, 1987, págs. 136-138)

<sup>123</sup> Reproducimos el texto del poema original *Lux Aeterna* de Juan Menéndez Pidal:



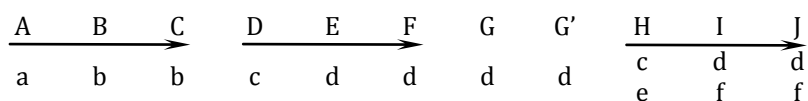
En cuanto a la melodía con la que se cantaba este romance, nada sabemos, aunque hemos de suponer que sería la misma con la que hoy es interpretado dada la similitud entre todas las versiones musicales hoy conocidas.

Todas las versiones que hemos recogido se ajustan a una escala mayor excepto la última, de Ochavillo del Río, que, tratándose sin duda de la misma melodía, se ha ajustado en sus giros y cadencias a un modo de sol. El ámbito suele ser de una octava, siendo frecuente que transcurra entre la sensible inferior y la superior de la escala. Las versiones 65 y 68 tienen un apoyo en la dominante inferior lo cual lo amplía el ámbito hasta la décima. La versión de Ochavillo discurre en una novena.

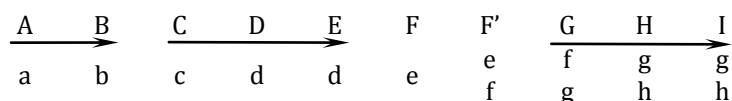
---

<p> <i>“—¡Aúlla un perro, madre, junto a la puerta; en cuanto aclare el día ya estaré muerta! —Si ya vas mejorando; no digas eso... —¡Madre mía del alma, dame otro beso! —No temas nada... —Por ti y por Juan lo siento, madre adorada. —¿Qué ruido suena, madre? —Los rondadores; es sábado y corteja a sus amores. —¿La voz de Juan no escuchas entre esos cantos? —Alguna igual te engaña, porque son tantos... —¡No, madre mía... ¡Y el pérfido juraba que me quería! —¡Sabe que estoy muriendo...! No, no me quiere. ¡Qué triste se ve el mundo cuando se muere! —Mírame: abre los ojos; es mi deseo... —Madre, dentro del alma qué claro veo! Si quiero alzarlos</i> </p>	<p> <i>negras sombras, muy negras, me hacen bajarlos. —Madre mía del alma, la muerta es cierta; vuelve a gañir el perro junto a la puerta! ¡Qué sola en este mundo vas a quedarte! ¿Quién en tu desamparo va a consolarte? Madre querida, tan solo por ti siento perder la vida. ¿Quién trenzará amorosa tus nobles canas, sentada al sol contigo por las mañanas; y quién hasta la tarde, bajo el castaño al par de ti cosiendo pasaré el año...? ¡Años enteros con mis recuerdos solos por compañeros! Al amor de la lumbre, buscando abrigo, creerás, estando sola, que estás conmigo. Recuerdos importunos de mis canciones fingirán en tu oído débiles sonos... ¡Eco apagado del canto de la dicha</i> </p>	<p> <i>que se ha alejado! Juan vendrá, como todos, a verme muerta. no le dejes que pase de aquella puerta. Dile que, ya muriendo, sentí su canto; que, ni muerta, oír quiero su necio llanto... Que ame a Dolores; que a mí me basta, madre, que tú me llores. Vísteme de mortaja la ropa toda que en el arca tenía para mi boda. Y después que me hubieres amortajado, quítame estos corales que Juan me ha dado, porque no crea que aún he muerto queriéndole cuando me vea. Vendrán todas las mozas menos Dolores, a poner en mis andas cintas y flores: sin ella vendrán todas al cuarto mío por besar mi rostro ya duro y frío... ¡Madre, si muero, sin su beso y su cinta</i> </p>	<p> <i>marchar no quiero! Dile, madre del alma, que la perdono; ¡que olvide también ella su injusto encono!, que yo siempre la quise más que a ninguna; que no hubo de mi parte traición alguna; que ya le olvido... y ¡qué culpa yo tuve si él me ha querido! En los robles oscuros solloza el viento; de apagan las estrellas del firmamento; el río entre los álamos reluce y pasa; ni crujir una viga se oye en la casa; la candileja que ardió toda la noche de lucir deja. Se oyen dulces tonadas, risas y bulla... La niña da un suspiro, Y el perro aúlla. ..... Al volver de la ronda los rondadores, murió la pobre niña soñando amores. Cuando moría, en las cumbres lejanas amanecía.”</i> </p>
--	--	--	---

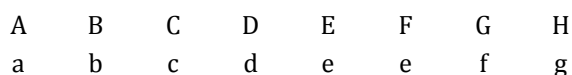
La estructura de esta melodía es inusualmente compleja. En las versiones 62 y 65:



En las versiones 63, 64, 66, 67 y 68:



Y en la 69:



Hay que tener en cuenta que también la estructura literaria es excepcional, pues se alternan versos heptasílabos y pentasílabos, como en la copla de seguidilla. A pesar de todo, la estructura es mucho más complicada de lo que es corriente en el repertorio de los romances. El primer verso se entona con dos o tres incisos encadenados (repitiendo el segundo). El mismo procedimiento se sigue para el segundo. El tercero, formado por dos hemistiquios diferentes o uno repetido, lleva dos incisos completamente distintos y representan una fractura en el transcurso que llevaba la melodía. El último verso vuelve a la disposición de los primeros.

Dada esta complejidad, no es posible catalogar esta melodía en ninguno de los tipos de perfil melódico que venimos usando.

Todas las versiones tienen un comienzo tético en el que se repite la primera nota. Después este primer inciso siguen caminos muy variados: ascendentes, descendentes, oscilantes, en arpegio, en escala, etc. Comparando los detalles de las ocho versiones, podemos comprobar cómo una melodía, que es a todas luces única, puede experimentar variadísimas mutaciones sin perder los rasgos que la identifican.

También en los aspectos rítmicos hay diferencias considerables, aunque se mantienen la polirritmia ternario-binario en todos los casos excepto el último, la versión de Ochavillo, en la que el ritmo ternario es constante.

El estilo de esta melodía se percibe muy moderno y podemos calificarlo de narrativo lírico.

Aparecen variantes muy similares de esta melodía en numerosos romanceros, como por ejemplo en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 640)

\* \* \*

### 30. LA NOVIA ABANDONADA DEL CONDE DE ALBA

[0508/027]

Versión de El Rinconcillo (La Carlota)  
Encarnación Mohedano Sánchez, 2002

70  $\text{♩} = 168$

Es - tan - do E - le - na en su cuar - to don -  
de bor - da - ba y co - sí - a han lle - ga - do sus a -  
mi - gas: Que el no - vio no la que - rí - a

Estando Elena en su cuarto  
han llegado sus amigas:  
Elena, como es tan buena,  
para que se confiese a ella  
Ha pasado por el taller  
y le han dicho sus amigos  
-¿Qué quieres, Elena querida?  
-Que me han dicho mis amigas  
-Pues la que te lo haya dicho  
porque yo era el primero  
-Vergüenza yo no tendría,  
pero menos tienes tú,

donde bordaba y cosía  
Que el novio no la quería.-  
al novio mandó llamar  
y le diga la verdad.  
donde el novio trabajaba  
que la novia lo esperaba.  
¿Qué quieres, Elena del alma?  
que te casas con la dama.  
no te ha dicho la mentira,  
que a convidarte venía.  
si a tu boda asistiría,  
que a convidarme venías.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Encarnación Mohedano Sánchez (47 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 22 hemistiquios.]

\* \* \*

Por los últimos versos de esta narración reconocemos una versión del relato denominado como *La novia del conde de Alba*. El nombre se debe a que Menéndez Pelayo sostenía que los protagonistas de este romance serían don Fadrique, hijo del Duque de Alba y su esposa. En otras versiones más completas aparece efectivamente el nombre del Duque de Alba. El núcleo de la acción es la conversación de los antiguos

novios que aquí se recoge con similares palabras a las de otras versiones. Es el único caso recogido en nuestra provincia

El sistema tonal al que se circunscribe esta melodía no es en principio claro. Su comienzo apunta hacia la tonalidad mayor mientras que el final se aproxima al modo de *mi*. Estamos con certeza ante un ejemplo de melodía modal correspondiente al modo que Manzano denomina *modo de do con final en el tercer grado*. Las notas “do” y “fa” –dominante y tónica respectivamente– tienen un marcado peso específico en los primeros incisos, pero lo pierden completamente en los últimos. Es un comportamiento tonal habitual en el romancero, como va siendo mostrado en este estudio de la provincia de Córdoba y como puede corroborarse consultando otros romanceros.

El ámbito que recorre es de una séptima. Los dos primeros incisos se ciñen al tetracordo superior mientras que es en el final de la melodía donde se alcanzan las notas más graves.

La estructura formal puede esquematizarse:

A	B	C	D
a	b	c	d

aunque la semejanza rítmica y de dibujo de los dos últimos incisos permitirían caracterizarla como:

A	B	C	C'
a	b	c	d

En cuanto al diseño, ya venimos señalando cómo hay una relación entre los dos primeros incisos entre sí y los dos últimos por su parte. Esta circunstancia sitúa claramente esta melodía en el tipo VI. Rítmicamente, tanto los dos incisos iniciales como los finales son prácticamente idénticos entre sí. Los dos primeros describen un arco del modo que suele ser habitual, un ascenso rápido seguido de un descenso paulatino. Los siguientes incisos continúan el descenso escalonado hasta el tercer grado.

El comienzo de esta melodía es anacrúsico, con un salto de cuarta. El final es femenino.

Desde el punto de vista rítmico, lo más destacado es la polimetría que hemos reflejado en un compás de 7/8 que habría que entender como 3+2+2, es decir 3/8 + 2/4.

Por su carácter, la melodía puede considerarse de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

## G) SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA

### G.1) INCESTO

#### 31. BLANCAFLOR Y FILOMENA (I)

[0184/028]

Versión de Pedroche  
Manuela Moya Jiménez, 2009

$\text{♩} = 100$

71 

Quedon Fer-mín, quedon Fer-mín se pa-se-a-ba que por la

mar, que por la mar, que por la a-re-na, que con sus dos, que con sus dos hi-jas de

lan-te, que Blan-ca-flor, que Blan-ca-flor y Fi-lo-me-na.

Que Don Fermín, se paseaba,  
que con sus dos hijas delante,  
Cierta día pasó un quinto,  
se enamoró de Blancaflor,  
Ya la lleva, ya la trae,  
con zapatos azules  
A los tres meses de casado,  
-Anda tonto, no me engañes,  
es a ver a tu suegro.  
Si tú suegro lo supiera,  
-Mi suegro ya lo sabe  
-¿Cómo se ha quedado mi hija?  
el encargo que me ha dado  
Se ha montado en un caballo,  
-Quedaros con Dios, vecinos,  
-Yo no te destierro, hija,  
Al pasar por unos montes,  
se ha apeado del caballo,  
la apartó a un verde pino  
Al pastor que estaba cerca,  
que le dé papel y pluma

.....  
Ya ha llegado a su casa:  
-Tu padre se queda bien  
Se pusieron a comer:  
-¿Qué buena está esta comida?  
tiradita en esos montes,

que por la mar, que por la arena,  
que Blancaflor y Filomena.  
se enamoró de una de ellas,  
sin olvidar a Filomena.  
ya se la lleva a su tierra,  
y medias de estas tierras.  
dice que se va a la guerra.  
que donde vas, que donde vas

en el camino saliera.  
y en el camino me espera.  
-Su hija se queda bien,  
que me lleve a Filomena.-  
Filomena en una yegua.  
que mi padre me destierra.  
que tu cuñado te lleva.-

Filomena, de la yegua,  
y le ha cortado la lengua.  
con las manos le hace señas,  
para escribir una esquela.

.....  
-¿Mi padre cómo se queda?  
y tu hermana también.-

-Más buena está mi hermana  
deshonrada y sin lengua.

[Versión de **Pedroche** de Manuela Moya Jiménez (81 a), actualmente vive en Córdoba. Recogida por Alberto Alonso Fernández, José Luis Ventosa y Luis Moreno Moreno, el día 18 de mayo de 2009. (Música registrada). 51 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

$\text{♩} = 116$

72

Que don Fer - mín, que don Fer - mín se pa - se - a - ba por el

mar, por el mar y por la a re - na, con sus dos, con sus dos hi - jas de -

lan - te, Blan - ca - flor, Blan - ca - flor y Fi - lo - me - na.

Que Don Fermín, se paseaba,  
con sus dos hijas delante,  
Un señor que paseaba  
se enamoró de Blancaflor,  
Ya se casan, ya se velan,  
y a los tres días de casado,

por el mar y por la arena,  
Blancaflor y Filomena.  
se enamoró de una de ellas,  
sin olvidar a Filomena.  
ya se la lleva a su tierra,  
dice que se va a la guerra.

.....

.....

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios]

\* \* \*

Según Pedro Piñero y Virtudes Atero (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 105), el éxito actual de este romance que no aparece en las antiguas colecciones estriba en la predilección actual por los romances-cuento, frente al gusto antiguo por los romances-escena. Según estos mismos autores, puede entenderse este relato como una recreación del mito de Tereo, Progne y Filomela que encontramos, entre otras fuentes, en la *Metamorfosis* de Ovidio<sup>124</sup>. Y realmente, salvo la sustitución de la metamorfosis final de los personajes en pájaros, la coincidencia de los detalles es asombrosa. Tan solo el nombre de Filomela parece conservarse. Tereo suele ser nombrado como Tarquino o Toquino, como en nuestro romance 73. En los romances 71 y 72 no aparece el nombre del protagonista, sino del padre de las hermanas.

<sup>124</sup> Razón por la cual se cataloga a veces como romance de origen clásico.

En esta primera versión encontramos una melodía tonal (más claramente tonal la versión de Pedroche por el final descendiendo a la tónica) que se encuadra en el intervalo de una octava.

La estructura es simple: cuatro incisos bien diferenciados y bastantes simétricos. Solo llama la atención el hecho de que son incisos excepcionalmente largos para el verso octosílabo. Esta irregularidad se explica por la repetición sistemática de las primeras palabras (cuatro sílabas) en todos los hemistiquios. Puede esquematizarse así:

A	B	C	D
a	b	c	D

En cuanto al perfil, es bastante normal y se ajusta al Tipo I.

Las dos versiones tienen un comienzo anacrúsico similar con la repetición de la primera nota antes de un arpeggio sobre el acorde de tónica. El final es femenino.

Rítmicamente es una melodía muy homogénea en compás binario que hemos ajustado en un 4/4. Llama la atención la diferencia entre las dos versiones por los insistentes puntillos de la primera que han desaparecido en la segunda.

Esta melodía la inscribimos en el estilo narrativo melódico.

Hemos encontrado una variante de este tema en el *Romancero de Sevilla* con el texto de *Silvana* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 909).

\* \* \*

### 32. BLANCAFLOR Y FILOMENA (II)

[0184/028]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩. = 76

73

Por la ba-ran - da del cie-lo, por la ba-ran - da del cie-

se pa - se - a - ba un se - ñor, se pa - se - a - ba un se - ñor.



Por la baranda del cielo  
 con sus hijas de la mano,  
 Pasó por allí Toquino,  
 Se casó con Blancaflor  
 no olvidando a Filomena  
 Y a esto de los nueve meses  
 – ¿Cómo ha quedado mi hija?  
 – ¿Cómo quiere usted que quede  
 Solo me dio por encargo  
 – Filomena no se va,  
 – Déjela usted ir, mi suegra,  
 – ¿Dónde te quieres montar,  
 – Yo me montaré en la jaca  
 Y a la subida de un cerro  
 se ha echado Toquino abajo,  
 Y después que la gozó,  
 Y a los lamentos que daba  
 Y por señas le decía  
 – Papel ni tinta no tengo,  
 Y en el pico del pañuelo  
 – Permita Dios de los cielos  
 y cuando fuera Toquino  
 Cuando Toquino probó  
 – Más dulce estaría la honra  
 que después que la gozaste  
 Los padres que tengan hijas,  
 que mi padre tuvo dos

se paseaba un señor  
 Filomena y Blancaflor.  
 se enamoró de las dos.  
 y se la llevó a su tierra,  
 que se quedaba doncella.  
 fue Toquino en ca la suegra.  
 ¿cómo ha quedado mi reina?  
 solita y en tierra ajena?  
 que me lleve a Filomena.  
 Filomena está doncella.  
 que su cuñado la lleva.  
 en la jaca o en la yegua?  
 que voy más decente en ella.–  
 y al bajar una cuesta,  
 hizo lo que quiso de ella.  
 también le sacó la lengua.  
 un pastor acudió a ella.  
 papel y tinta me dieran.  
 toma sangre de mis venas.  
 pudo escribir cuatro letras.  
 que mi hermana malpariera  
 se lo pusiera de cena.  
 – ¿Qué carne tan dulce es esta?  
 de mi hermana Filomena,  
 también le sacas la lengua.  
 no las casen en tierra ajena,  
 y ninguna sabe de ella.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2009. (Música registrada). 81 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda versión de este romance de Blancaflor y Filomena está cantada con una melodía representativa del repertorio más antiguo de romances. Su simplicidad, su carácter reiterativo y circular, la estructura, el reducido ámbito, todos sus rasgos en realidad le confieren el sabor característico de los romances más antiguos.

Entre las notas primera y última de la melodía se establece una relación ambigua, de manera que tanto una como otra pueden entenderse como nota final. De hecho, el final de la frase posee cierto carácter suspensivo que conviene a la concatenación de los versos. Como si el *fa* último representara una dominante que se ve confirmada con la aparición del *si bemol* a la cuarta superior. En todo caso, está muy alejada del ambiente tonal, por lo que hemos de inscribirla en un contexto modal. Es al modo de do al que mejor se acomoda<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Hemos encontrado una tendencia hacia la modalidad en las versiones de Ochavillo interpretadas por Leocadia Hens Hens y Antonia Bernal González. Encontramos en sus melodías una

El ámbito es reducido, de una sexta.

En cuanto a la estructura, de una economía máxima es la siguiente:

A	A	B	B
a	a	b	b

La repetición de los hemistiquios es correspondida con una repetición de los incisos. El perfil, entonces, se acomoda al tipo VI de la clasificación de Etzion y Weich-Shahak pues se organiza en dos unidades de dos incisos cada una. Los dos primeros finalizan con una fórmula suspensiva. La cadencia de los últimos es más conclusiva aunque con la ambivalencia que hemos señalado más arriba.

El comienzo es anacrúsico con una fórmula melódica interesante que contribuye al carácter circular. El final es masculino en los tres primeros versos. Cuando más adelante cambia la rima, se vuelve femenino.

La simetría rítmica de los cuatro incisos es completa, destacándose la síncopa central, la misma en todos ellos.

Es esta melodía un claro ejemplo del estilo narrativo severo.

\* \* \*

### 33. DELGADINA (I)

[0075/029]

Versión de La Coronada (Fuente Obejuna)  
Dolores Rivera Ortiz, 1995

♩ = 160

Ma-dre, si es us-ted mi ma-dre, de-me us-ted u-na po-ca

de a-gua que el co-ra-zón se me

par-te y el al-ma ya se me a-ran-ca.

Un padre tenía tres hijas  
y la más chica de todas

más hermosas que la plata  
Delgadina se llamaba.

frecuencia y riqueza de modos superior al promedio en el catálogo completo. Esto indicaría que su prodigiosa memoria no solo es amplia en el catálogo de romances, sino también profunda en el tiempo por cuanto reflejan en sus cantos los gustos de otros tiempos.

Un día estando comiendo  
–Padre, ¿qué me mira usted,

.....  
Y al cabo de los tres días,  
y ha visto a su madre estar  
–Madre, si es usted mi madre,  
que el corazón se me parte  
–Yo te la diere, mi vida,  
pero, si padre nos ve,  
Se metió \*la Delgadina  
con lágrimas en sus ojos  
Al cabo de los tres días,  
y ha visto a su hermana Juana  
–Hermana, si eres mi hermana,  
que el corazón se me parte  
–Yo te la diere, mi vida,  
pero, si padre nos ve,

su padre la remiraba.  
que me mira usted la cara?

.....  
se acercó a la ventana  
sentada en un sillón de plata.  
deme usted una poca de agua.  
y el alma ya se me arranca.  
yo te la diere, mi alma,  
quizá nos matará a ambas.  
muy triste y desconsolada  
y el vello se le arreaba.  
se ha asomado a otra ventana  
bordando ricas toallas.  
dame una poquita de agua,  
y el alma ya se me arranca.  
yo te la diere, mi alma,  
quizá nos matara a ambas.

[Versión de **La Coronada** (Fuente Obejuna) de Dolores Rivera Ortiz (65 a). Recogida por Alberto Alonso y Manuel Vacas Dueñas, abril de 1995. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Suele reconocerse este romance como el más difundido en todas las zonas de la tradición hispánica, aunque no figure tampoco en los cancioneros antiguos. Los más antiguos testimonios están en himnarios sefardíes de finales del s. XVII. El tema tratado es el del incesto, un tema muy enraizado en la tradición folklórica universal. Podría estar relacionado con la historia de santa Dymphna, cuyo padre la condujo a la muerte a causa de la pasión incestuosa (DÍAZ-MAS, 2001, pág. 283). Las notas que lo diferencian de otros romances sobre el mismo tema son el desenlace trágico y la presencia de elementos religiosos tanto en los motivos de la negativa (*No lo quiera Dios ni la Virgen Soberana...*) como en la intervención divina final para impedir el incesto. Es una narración bastante estable tanto en el relato de los hechos como en las fórmulas empleadas (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 169-170). A partir de las muestras encontradas en la provincia de Córdoba comprobamos primeramente que no está tan difundido como cabía esperar. Además se trata de versiones truncadas en las que los elementos religiosos están disminuidos o ausentes.

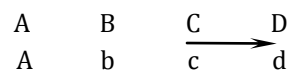
Las cuatro versiones recogidas se presentan con cuatro melodías distintas.

En esta primera, recogida en La Coronada, aldea de Fuente Obejuna, la melodía (muy cercana a la de *La mala suegra*, nº 48) presenta ambivalencia tonal. Puede entenderse que está en tonalidad mayor (Fa mayor en nuestra transcripción) pero en este

caso comenzaría por la subdominante y acabaría en la dominante. La cadencia más concluyente se encontraría al finalizar el primer inciso. Esta interpretación explica el carácter circular que se percibe en la melodía completa. Sin embargo, también puede entenderse como un modo de sol que comenzaría con el séptimo grado. Quizás sea esta segunda interpretación la más correcta.

El ámbito es de una novena, aunque el tetracordo inferior solo es empleado en el último inciso.

La estructura es sencilla pero los distintos incisos son rítmicamente heterogéneos:



A pesar de su peculiaridad, puede encuadrarse esta melodía en el tipo III, pues hay un ascenso paulatino en los tres primeros incisos que se percibe no solo en la nota más aguda de cada uno de ellos, sino que también las notas finales van siendo cada vez más agudas. Por supuesto, el cenit se alcanza en el tercer inciso, mientras que el cuarto presenta un acusado descenso hacia la nota más grave.

El comienzo es acéfalo y el final femenino. La fórmula inicial es la de repetición de nota.

Como hemos señalado, hay cierta irregularidad rítmica. Los dos primeros incisos emplean una fórmula polimétrica semejante. El tercero arranca de forma paralela pero se desvía por su conexión con el cuarto, que vuelve a la fórmula inicial.

El estilo de esta melodía es claramente narrativo melódico.

\* \* \*

### 34. DELGADINA (II)

[0075/029]

Versión de El Higueral (Iznájar)  
Ana Casado Marín, 1975

♩ = 128

75

Y\_es - tan - do\_un dí - a\_en la me - sa, y\_es - tan - do\_un dí -

a\_en la me - sa, su pa - dre la re - mi -

ra - ba, su pa - dre la re - mi - ra - ba.

Rey *morón* tenía tres hijas,  
y la más chica de todas  
Y estando un día en la mesa,  
-Padre, ¿qué me mira usted?  
que si fueras mi mujer,  
-¡Subid todos mis criados  
y si pide de comer,  
y si pide de beber,  
Y al otro día siguiente,  
*vido* a su hermana sentada  
-Hermana, si eres mi hermana,  
que tengo este pecho frito  
-No te la puedo subir,  
que me la quebró tu padre

todas tres como la plata  
Angelina se llamaba.  
su padre la remiraba.  
-Hija, no te miro nada,  
serías la reina de España.  
y encerrarla en una sala!,  
carne de perro salada;  
zumo de naranja agria.-  
Angelina, en la ventana  
rica en un sillón de plata.  
súbeme una sed de agua  
y a Dios le entrego mi alma.  
tengo esta pierna quebrada  
*pa* que no te diera nada.

[Versión de **El Higueral** (Iznájar) de Ana Casado Marín (51 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Antonio Cruz Casado, Francisco González Cerezo y Juana Toledano, mayo de 1975. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta melodía tiene todos los rasgos característicos de los romances antiguos: ámbito no muy amplio, sabor modal, estructura repetitiva y circular, ...

Es preciso catalogarla como una melodía tonal en modo menor, pero los tres primeros hemistiquios se perciben como si se tratara de un modo de *mi*. Es la conclusión del cuarto inciso la que inclina la decisión hacia el modo menor por la finalización en la nota *la*. El ámbito es de una séptima, aunque se desenvuelve principalmente en el tetracordo superior.

La estructura abunda en la repetición de texto y música:

A	A	B	B'
a	a	b	b

Y el tipo que le corresponde es el tipo VI pues las repeticiones estructuran la melodía en dos frases principales.

El comienzo es anacrúsico y el final femenino. Arranca con la repetición de la primera nota y un salto de cuarta ascendente.

Rítmicamente es completamente homogénea, los cuatro incisos presentan la misma secuencia rítmica.

Por las razones apuntadas adscribimos esta melodía al estilo narrativo severo.

\* \* \*

### 35. DELGADINA (III)

[0075/029]

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩. = 76

Se pa - se - a Del - ga - di - na por u - na sa - la cua - dra da, to-can  
do- sus cas - ta - ñue - la que da - ba gus-to es - cu - car - las.

Se pasea Delgadina  
tocando sus castañuelas  
-¿Qué me mira usted, mi padre?  
que me estás gustando mucho  
-No lo permitan los cielos,  
un padre quiere a una hija  
-Alto, alto, caballeros,  
y si no queréis matarla,  
y si pide de comer,  
y si pide de beber,  
y si pide de dormir,  
Se metió la Delgadina  
con lágrimas de sus ojos,  
y sangre de sus mejillas  
Al otro día siguiente,  
y vio a su madre la reina  
-Madre, si es usted mi madre,  
que tengo más sed que hambre  
-Yo te la diera, mi vida,  
pero si padre se entera

por una sala cuadrada,  
que daba gusto escucharla.  
-Hija, no te miro nada,  
y has de ser mi enamorada.  
ni la reina soberana,  
para que sea su enamorada.  
a Delgadina matarla,  
encerradla en una sala,  
carne de perro salada,  
agua de retama agria,  
los ladrillos de la sala?  
tan triste y desconsolada,  
iba regando la sala,  
las *paderes* salpicadas.  
se ha asomado a una ventana,  
sentada en un sillón de plata.  
dame usted un vaso de agua,  
y la vida se me acaba.  
yo te la diera, mi alma,  
la cabeza nos cortara.

Al otro día siguiente,  
y vio a su hermana la reina  
-Hermana, si eres hermana,  
que tengo más sed que hambre  
-Yo te la diera, mi vida,  
pero si padre se entera  
Se metió la Delgadina  
con lágrimas de sus ojos  
y sangre de sus mejillas  
Al otro día siguiente,  
y vio a su hermano el rey  
-Hermano, si eres mi hermano,  
que tengo más sed que hambre  
Yo te la diera, mi vida,  
pero si padre se entera  
Se metió la Delgadina  
con lágrimas de sus ojos  
y sangre de sus mejillas  
Al otro día siguiente,  
y vio a su padre el rey  
-Padre, si es usted mi padre,  
que tengo más sed que hambre  
El padre le contestó:  
que si estuviera más cerca

se ha asomado a otra ventana  
bordando lindas toallas.  
dame un vasito de agua  
y la vida se me acaba.  
yo te la diera, mi alma,  
la cabeza nos cortara.  
muy triste y desconsolada  
iba regando la sala  
las *paderes* salpicadas.  
se ha asomado a otra ventana  
jugando a juegos billarda<sup>126</sup>?  
dame un vasito de agua,  
y la vida se me acaba  
yo te la diera, mi alma,  
la cabeza nos cortara.  
muy triste y desconsolada  
iba regando la sala  
las paredes salpicaban.  
se ha asomado a otra ventana  
sentado en un sillón de oro.  
dame usted un vaso de agua,  
y la vida se me acaba.  
-Quítate de esa ventana,  
la cabeza te cortara.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Dolores Pérez Sánchez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, abril de 2009. (Música registrada). 88 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta bella melodía recogida en Fuente Obejuna coincide con la empleada en la versión de Conde Niño de La Victoria, la número 7 de este catálogo. Remitimos al análisis que allí hicimos. Solo cabe señalar que la estructura sería en esta ocasión algo distinta pues en el último inciso no queda vestigio alguno del primero:

A	B	C	D
a	b	c	d

Por otra parte, aquí se insiste en la síncopa, que llega a convertirse en un elemento rítmico característico de la melodía.

\* \* \*

---

<sup>126</sup> Billarda o billalda (Del francés *Billard*): Tala, juego de muchachos, que consiste en dar con un palo en otro pequeño y puntiagudo por ambos extremos colocado en el suelo; el golpe lo hace saltar, y en el aire se le da un segundo golpe que lo despide a mayor distancia.

### 36. DELGADINA (IV)

[0075/029]

Versión de Espiel

Grupo de alumnas del Centro de adultos, 2008

♩ = 140

77

Tro-lo - rón te - nía tres hi - jas, Tro - lo - rón te - nía tres

hi - jas to - das son co - mo la pla - ta, ¡tro - lo - rón! to - das son co - mo la

pla - ta, ¡tro - lo - rón! to - das son co - mo la pla - ta.

Trolorón tenía tres hijas  
Un día, estando comiendo,  
– Padre, ¿qué mira usted tanto,  
– Que cuando tu madre muera,

todas tres como la plata, ¡trolorón!  
y el padre la remiraba, ¡trolorón!  
qué me mira usted a la cara?, ¡trolorón!  
tú serás mi enamorada, ¡trolorón!

Nota: Al cantar, se repite los hemistiquios dos y tres veces como se indica en la transcripción.

[Versión de **Espiel** del grupo de alumnas del centro de adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, abril de 2008. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

Consignamos esta última versión del romance de *Delgadina* como ejemplo de préstamo melódico. La melodía aquí empleada es muy conocida. Es la de la canción *Vamos a contar mentiras*, que a su vez se emplea para el romance erótico *El vendedor de nabos*. Como se trata de un romance que hemos recogido también (nº 243), posponemos su análisis hasta su aparición en nuestro trabajo.

\* \* \*



### 37. TAMAR (I)

[0140/030]

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

♩ = 116

78

Rey con - de te - ní - a\_un hi - jo rey con - de

te - ní - a\_un hi - jo que Tar - qui - no se lla -

ma - ba que Tar - qui - no se lla - ma - ba

Rey conde tenía un hijo  
Se enamoró de Altamares,  
Viendo que no podía ser,  
Su padre ha subido a verlo  
– ¿Qué tienes, Torquino mío?  
– Padre, unas calenturitas  
– ¿Quieres que te mate un ave  
– Padre, mátemela usted,  
Como era veranito,  
Y al entrar por el pasillo  
la cogió por la cintura,  
Así que le hizo lo que quiso,  
Y a eso de los nueve meses,

que Torquino se llamaba.  
siendo su querida hermana  
cayó malito en la cama.  
domingo por la mañana.  
¿Qué tienes hijo del alma?  
que el corazón se me abrasa  
de esas que se crían en casa?  
que me lo suba mi hermana.  
subía en enagüitas blancas.  
como un león se le “avanza”,  
la estrelló sobre la cama.  
le escupía hasta en la cara.  
una niña que habitaba.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, septiembre de 2003. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 116

79

El rey mo-ro te-nía un hi-jo el rey mo-ro te-nía un hi-jo que To -

qui - no se lla - ma - ba que To - qui - no se lla - ma - ba

El rey moro tenía un hijo  
se ha enamorado de Altamares,

que Toquino<sup>127</sup> se llamaba,  
se enamoró de su hermana.

<sup>127</sup> Toquino, cantan las informantes en vez de Tarquino como aparece en otras versiones.

Viendo que no podía ser,  
 Subió el padre a visitarlo,  
 –¿Qué tienes, hijo querido?,  
 –Una calentura, padre,  
 –¿Quieres que te mate un ave  
 –Mátamelo usted, mi padre,  
 lo primero que le pido  
 porque si compañía sube,  
 Como estaba recelosa,  
 –Entra, entra, hermana mía,  
 Pero al entrar por la puerta,  
 la cogió por la cintura  
 con un pañuelito blanco,  
 con una cinta de tela,  
 A los tres o cuatro meses,  
 –¿Qué me mira usted, mi padre?  
 que llevas la ropita corta  
 –No soy casadita, padre,  
 Llamaron a los doctores  
 –Esta niña lo que tiene  
 Y a eso de los nueve meses,  
 y tuvo un hijo Toquino

cayó malito en la cama.  
 domingo por la mañana:  
 ¿qué tienes, hijo del alma?  
 que me ha atravesado el alma.  
 de esos que crían por casa?  
 que me lo suba mi hermana,  
 que no me traiga compañía,  
 mis penas serán dobladas.–  
 se lo dio por la ventana.  
 que yo no te hago nada.–  
 como un león se le avanza,  
 y la echó sobre la cama,  
 la boquita le tapaba,  
 los ojitos le vendaba.  
 su padre la recreaba:  
 –Hija, no te miro nada,  
 como la recién casada.  
 pero soy atropellada.–  
 de Sevilla y de Granada:  
 es que está embarazada–.  
 la niña cayó en la cama,  
 que a los reyes les pillaba.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Peñalosa  
 Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
 Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩ = 140

80

El rey mo-ro te-nía un hi-jo el rey mo-ro te-nía un hi-jo

que Tor-qui-no se lla-ma-ba que Tor-qui-no se lla-ma-ba

El rey moro tenía un hijo  
 se ha enamorado de Altamares,  
 A esto de la media noche,  
 Ha subido el padre a verlo:  
 –Tengo una calenturita  
 –¿Quieres que te mate un ave  
 –Mátamelo usted, mi padre,

que Toquino se llamaba,  
 siendo su querida hermana.  
 muy malito se encontraba.  
 –¿Qué tienes, hijo del alma?  
 que me ha atravesado el alma.  
 de esos que vuelan por casa?  
 que me lo suba mi hermana...

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a.) y Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez Gallego (64 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

La historia de Tamar y Amnón está relatada en los capítulos 13 al 15 del libro segundo de Samuel. Fue un tema muy popular en el Siglo de Oro que inspiró algunas obras teatrales. También se han conservado dos versiones eruditas (DÍAZ-MAS, 2001, pág. 330). Amnón, hijo de David, fuerza a su hermanastra Tamar fingiéndose enfermo y solicitando su presencia. Lo que más sorprende del relato bíblico es la actitud de su padre David, que se irrita, pero no quiere castigar a su hijo. Será Absalón, hermano de Tamar, quien ordene su muerte como venganza. Se trata de un romance muy difundido, aunque el rey David se ha convertido en un rey moro y los hermanos en Tarquino (Torquino, Toquino, Tranquilo, Paquito, Juanito, etc.) y Altamara (Altamares, Adalmira, Tamara, etc.). La historia sirvió de inspiración a García Lorca para un romance de su *Romancero gitano*.

Desde el punto de vista del sistema modal, esta melodía ofrece un singular interés. No dudamos en caracterizarla como una melodía en el modo de *la* debido a la inestabilidad del tercer y el sexto grado, muy propias de este modo. Resulta interesante compararla con las versiones que recoge Manzano en su Cancionero de Burgos con los n<sup>os</sup> 587, 588a y 588b (MANZANO ALONSO, 2003, págs. 230 - 232) Aunque muy modificada, nuestra versión también está emparentada con la que se encuentra en el Cancionero leonés (MANZANO ALONSO, *Cancionero Leonés*, 1988, pág. 274) como 732 *Tamar (I)*<sup>128</sup>. El interés de la comparación estriba en que las tres versiones de Burgos están claramente en modo mayor, mientras que la de León y la nuestra de Almodóvar presentan ambivalencia mayor-menor. Nos muestran estas versiones cómo para la memoria oral el sistema tonal o modal no es un rasgo estructural; representa una especie de colorido final de la melodía que puede variarse sin que se modifique sustancialmente. Los rasgos que se mantienen constantes y por ello parecen consustanciales al tema serían, en este caso, el inicio con la nota repetida<sup>129</sup>, la insistencia en el quinto grado de los dos primeros incisos, con el característico floreio superior al sexto grado, el descenso paulatino del tercer inciso y el arco I-V-I del inciso final. Obsérvese la persistencia de la escala ascendente de cinco notas con independencia del modo mayor o menor<sup>130</sup>.

Según Manzano, estas fluctuaciones son debidas “unas veces a la falta de fijeza absoluta de la memoria, soporte principal de la música de tradición oral, que puede

---

<sup>128</sup> Pueden verse las transcripciones comparadas más adelante.

<sup>129</sup> El inicio se ha perdido en la versión leonesa

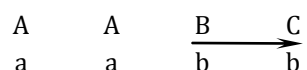
<sup>130</sup> En la versión leonesa ni siquiera hace el recorrido I-V, pero el giro se mantiene.

fallar en ocasiones, y otras a la voluntad del intérprete, que en el momento de cantar introduce variaciones...” (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 61). En realidad, podría considerarse la misma causa pues el intérprete canta la melodía como la recuerda y según su gusto e idiosincrasia personal, al margen de que esté introduciendo inconscientemente alguna modificación.

En cuanto a los sonidos ambiguos que recoge Manzano en la versión leonesa, también los percibimos en nuestra versión, con lo que podemos poner en duda que se trate de un rasgo exclusivo de noroeste de la península, aunque seguramente aparezca en esta región con más frecuencia que en Andalucía.

El ámbito es reducido, de una sexta, aunque en realidad la última nota constituye un floreio sin valor estructural, por lo que la melodía se desenvuelve en realidad en el intervalo de una quinta.

La estructura que presenta esta melodía es de tres incisos, cubriendo dos hemistiquios que han de repetirse cada uno de ellos:



En cuanto al perfil melódico, el hecho de que los dos primeros incisos sean iguales y el descenso que sigue lo sitúan en el tipo IV pese a la expansión final. El nítido contraste entre los segmentos AA y BC la acercan también al tipo VI.

La polimetría que aparece en la transcripción podría soslayarse empleando un compás de 2/8. En realidad es el pulso de negra el dominante organizándose en grupos de dos o tres según los acentos del texto.

Aunque básicamente silábico, ofrece breves giros melismáticos en las tres versiones.

Podemos caracterizar esta melodía como de estilo narrativo melódico. Se percibe de un tipo melódico antiguo aunque ornamentado con giros posteriores. Presenta con toda claridad los rasgos de la melodía propia de los cantos narrativos.

Las tres versiones que hemos recogido son bastante similares entre sí. Sin embargo, según hemos señalado resultará de mucha utilidad contrastarlas con las castellano-leoneses recogidos por Manzano. Las hemos colocado en paralelo

respetando los valores de las notas pero incluyendo espacios en silencio con el fin de que coincidan verticalmente los distintos incisos.

TAMAR

Versiones comparadas

Almodóvar (Córdoba)

Villahoz (Burgos)

Villafruela (Burgos)

Cabañas de Esgueva (Burgos)

Lugán (León)

Puede comprobarse fácilmente cómo la versión cordobesa incluye elementos de las cuatro restantes, pudiéndose considerar en cierto modo como la más completa de todas ellas. La comparación nos parece muy ilustrativa de cómo la memoria actúa abstrayendo los elementos más importantes de un tipo melódico y jugando libremente con aquellos que son accesorios. La organización modal y la secuencia rítmica vemos que pertenecen a esta última categoría.

En el *Romancero de la provincia de Sevilla* hay también recogida una variante de esta melodía, en este caso en modo menor (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 910).

\* \* \*

# 38. TAMAR (II)

[0140/030]

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

81

Un rey mo - ro te - nía un hi - jo, un rey mo - ro te - nía un  
hi - jo que Pa - qui - to se lla - ma - ba, que Pa - qui - to se lla - ma - ba.

[Versión **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 22 hemistiquios.]

Un rey moro tenía un hijo  
un día estando en amores,  
Viendo que no podía ser,  
sube el padre a visitarlo:  
-Tengo unas calenturitas,  
-¿Quieres que te mate un ave  
-Mátemela usted, mi padre,  
Y, como era verano,  
la cogió de la cintura,  
-¿Qué has hecho, perro judío?,  
-De no poderla gozar,

que Paquito se llamaba,  
se enamoró de su hermana.  
cayó malito en la cama;  
-¿Qué tienes, hijo del alma?  
que hasta el corazón se abrasa.  
de las que crían en casa?  
que me la suba mi hermana-.  
sube la niña [en] enaguas blancas,  
la estrelló sobre su cama.  
¿qué has hecho tú con tu hermana?  
para que otro no la gozara.

\* \* \*

Versión de Pedroche  
Manuela Moya Jiménez, 2009

82

Rey mo - ro te - ní - a un hi - jo, rey mo - ro te - ní - a un  
hi - jo que Pa - qui - no se lla - ma - ba, que Pa - qui - no se lla - ma - ba.

Rey moro tenía un hijo  
y al ver que no podía ser,  
Ha subido su madre a verlo:  
-¿Quieres que te fría un ave  
-Madre, [quiero un caldo]  
Como era tiempo de verano,  
la ha vendado los ojos,  
Estando un día comiendo,  
-¿Niña, qué te pasa,  
.....  
-¿Qué nombre le vamos a dar?:

que Paquino se llamaba,  
se enamoró de su hermana  
cayó malito en la cama.  
  
de esas que vuelan por casa?  
que me lo suba la hermana-.  
ha subido en enaguas blancas,  
sobre la cama la echaba.  
le dice el padre (al mirarla):  
que se te empina la ropa?  
.....  
-Hijo de "hermano y hermana".-

[Versión de **Pedroche** de Manuela Moya Jiménez (81 a), actualmente vive en Córdoba. Recogida por Alberto Alonso Fernández, José Luis Ventosa y Luis Moreno Moreno, el día 18 de mayo de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

Nos hallamos de nuevo ante dos versiones bien diferentes de una misma melodía. Como veremos al ir detallando los distintos aspectos, en casi todo difieren, pero de lo que no hay duda de que se trata de la misma melodía.

La versión de Villanueva del Rey se ajusta a un modo de *do*, mejor que a una tonalidad mayor, tanto por su finalización en el tercer grado, como por la inoperancia del séptimo grado como sensible. La versión de Pedroche también es modal, pero se ajusta al modo de sol con toda claridad.

El ámbito de la primera versión es de una octava. La versión de Pedroche utiliza un ámbito más reducido, una sexta.

También en la estructura ofrecen alguna diferencia, aunque es muy parecida: La versión de Villanueva del Rey presenta el siguiente esquema.

A	A	B	B'
a	a	b	b

La de Pedroche es aún más regular:

A	A	B	B
a	A	b	b

En ambos casos, el contorno melódico corresponde al tipo VI de la clasificación que empleamos, debido a la repetición de los incisos.

El comienzo es anacrúsico en la primera versión con un arpeggio ascendente, mientras que en la segunda es tético con repetición de la nota. En ambos casos el final es femenino.

La interesante polimetría de la primera versión desaparece en la segunda que se acomoda a un ritmo ternario regular. Por lo demás, hay bastante simetría rítmica entre los incisos en ambas versiones. El tempo es bastante vivo en los dos casos.

\* \* \*

### 39. TAMAR (III)

[0140/030]

Versión de Espiel  
Mercedes Gómez Azcona, 2008

♩ = 180

83

Rey mo - ro te - ní - a un hi - jo, rey mo - ro te - ní - a un

hi - jo que Jua - ni - to se lla - ma - ba, que Jua - ni - to se lla - ma - ba

Rey moro tenía un hijo	que Juanito se llamaba.
A los dieciocho años de edad	se enamora de su hermana.
Como no podía serlo,	ha caído malo en la cama.

[Versión de **Espiel** de Mercedes Gómez Azcona (66 a), Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el día 6 de mayo de 2008. (Música registrada). 6 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 150

84

El rey mo - ro te - ní a un hi - jo, el rey mo - ro te - ní a un hi - jo más her -

mo - so que la pla - ta, más her - mo - so que la pla - ta.

El rey moro tenía un hijo	más hermoso que la plata,
un día sentado en la mesa,	se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser,	cayó malito en la cama,
con dolores de cabeza	y calenturitas malas.
.....	.....
-¿Quieres que te mate un ave	de esas que vuelan por casa?
-Hermano, no quiero ave,	ni tampoco quiero nada,
que quiero una taza de caldo	que me la suba mi hermana.-
Como era tiempo de verano,	subió en enaguas blancas,
la cogió por la cintura,	y la echó sobre su cama.
Y a los nueve meses, nació	un hijo de hermano y hermana.

[Versión de Fuente Obejuna de Teresa Casado Montenegro (66 a.) y Dolores Pérez Sánchez (72 a.) Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*



Entre estas dos nuevas versiones del romance de Tamar, el nexo que se establece es, por el contrario de carácter rítmico. Es la insistente repetición de la célula de cada hemistiquio el elemento común a ambas versiones, que en los demás aspectos se separan bastante.

En ambos casos se trata de melodías tonales en modo mayor aunque el diferente discurrir lleva a ámbitos tan diferentes que la segunda versión llega a finalizar una octava inferior de la primera. Así el ámbito de la primera es de una octava quedando la tónica en el centro de la misma, mientras que en la segunda se prolonga hasta una décima al descender el último inciso al tetracordo inferior.

La estructura es también muy similar, pues en las dos melodías, como ocurre en este romance en todos los casos hasta ahora vistos, se van repitiendo ambos hemistiquios con incisos similares o idénticos. Para la versión de Espiel, el esquema sería el siguiente:

A	A	B	B
a	a	b	b

La de Fuente Obejuna presenta alguna variación:

A	A'	B	B'
a	a	b	B

La tipología a la que se ajusta es de nuevo el tipo VI, por las mismas razones que en la melodía anterior.

El comienzo es anacrúsico y el final femenino en ambos casos. También el arranque melódico es común: repetición de nota y salto de cuarta.

Ya hemos señalado la homogeneidad rítmica dentro de un compás ternario y con una única célula que se repite dos veces en cada inciso.

Aunque tiene rasgos antiguos la consideramos de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

# 40. TAMAR (IV)

[0140/030]

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

♩ = 116

85

Que don Fer - mín, que don Fer - mín te - ní - a un hi - jo que Tar -

qui - no, que Tar - qui - no se lla - ma - ba, se e - na - mo - ró, se e - na - mo ró de Al - ta -

mar que e - ra su, que e - ra su que - ri - da her - ma - na.

Que don Fermín tenía un hijo  
se enamoró de Altamar  
Y viendo que no otorgaba,  
y bajó su padre a verlo  
– ¿Qué tienes, Tarquino mío?  
– Padre, unas calenturitas  
– ¿Si te comerías un ave  
– Padre, yo me lo comiera  
y Tarquino lo subiera  
porque si compañía trae

que Tarquino se llamaba,  
que era su querida hermana.  
cayó malito en la cama  
un domingo de mañana.  
¿Qué tienes, hijo del alma?  
que me han traspasado el alma.  
de los que vuelan por casa?  
si Tarquino lo aviara  
y viniera sin compañía  
mis penas serán dobladas.–

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 a.) Recogida por Alberto Alonso Fernández el 14 de mayo de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

He aquí otro caso evidente de contaminación melódica. Se interpreta este romance de Tamar en una versión truncada, pero evidente, con la melodía de Blancaflor y Filomena. La misma intérprete cantó este romance y la contaminación se produce al introducir el nombre del rey (que aquí no lo es). Siendo llamado Don Fermín como en el romance de Blancaflor y Filomena, la confusión es fácil. Obsérvese que esta confusión en la melodía, antes que confirmar la hipótesis de las melodías polivalentes, se opone a ella. En efecto, existe una vinculación entre melodía y texto, aunque en este caso, la vinculación se restringe al primer verso exclusivamente.

\* \* \*

# 41.SILVANA (I)

[0005/031]

Versión de Fernán Núñez  
Filomena Gracia Recio, Antonia Marín Cuesta, 2001

♩. = 72

86

Sil - va - na se pa - se - a - ba por un co - rre - dor que ha - bí - a

su pa - dre la re - mi - ra - ba por un mi - ra - dor que ha - bí - a

Silvana se paseaba  
su padre la remiraba  
-Padre, ¿qué me mira usted?  
por ver si quisieras ser  
Te vestiría de oro,  
en Madrid un gran palacio:  
-Y la llama del infierno,  
-En Roma hay un Papa santo  
-Y en el cielo un solo Dios  
-Madre, si es usted mi madre,  
al muy traidor de mi padre  
-Hija, si eso es así,  
nos cambiaremos de ropa  
Al otro día siguiente,  
la ropa de la Silvana  
-Buenos días, señor rey.  
-Yo no soy tu Silvana,  
primero tuve a Juan,  
y después tuve a Silvana,  
[Al oír estas palabras,  
le pone bolsas de agua  
cuando ya por fin volvió,  
-¿Dónde está mi Silvana?  
toma perlas y diamantes,  
porque has sabido guardar

por un corredor que había  
por un mirador que había.  
-Nada te miro, hija mía,  
tres veces princesa mía.  
de plata te calzaría,  
de nada te faltaría.  
padre, ¿quién la apagaría?  
que a los dos perdonaría.  
que a los dos castigaría.  
razón será que le diga  
quiere gozar de mi vida.  
remedio pongo en seguida,  
día de Pascua Florida.  
día de Pascua Florida,  
su madre se la ponía.  
-Buenos días, Silvana mía.  
que soy tu esposa María;  
después tuve a María  
la que quieres por querida.  
al suelo muerto caía,  
y a ver si por sí volvía,  
y estas palabras decía:]<sup>131</sup>  
Ven acá, Silvana mía,  
la corona de fantasía,  
tu honra y también la mía.

[Versión de **Fernán Núñez** de Filomena García Recio (70 a) y de Antonia Marín Cuesta (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril del 2001. (Música registrada). 50 hemistiquios.]

\* \* \*

Como ocurre con todos los romances centrados en el tema del incesto, la autocensura debió impedir que figuraran en las ediciones antiguas. Sin embargo tenemos constancia de que tanto *Silvana*, como *Delgadina*, *Tamar* y *Blancaflor* y *Filomena* eran conocidos en el siglo XVI. También nos basamos en una fuente sefardí

<sup>131</sup> Versos recitados al final.

para remontar el romance de *Silvana* hasta esa época (DÍAZ-MAS, 2001, pág. 281). En la tradición moderna está muy difundido.

Nos hallamos ante una melodía simétrica y regular, característica del estilo tradicional del romancero. Se desarrolla en una escala tonal menor descendiendo desde la dominante inicial hasta la tónica final. El ámbito que recorre es de una séptima.

La estructura es sencilla y responde al esquema:

A	A'	B	C
a	b	c	d

en que los cuatro incisos son rítmicamente idénticos y los dos primeros también lo son melódicamente.

Por el descenso en terrazas de los tres primeros incisos, el perfil de la melodía se corresponde con el tipo II de la clasificación de Etzion y Weich.

El comienzo es tético con repetición de la misma nota. El final es femenino.

Hay homogeneidad rítmica en todos los incisos. El compás ternario también es regular.

Por su simplicidad y su carácter, podemos catalogar esta melodía como de estilo narrativo severo.

\* \* \*

#### 42. SILVANA (II)

[0005/031]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 60

87 

Silvana, si tú quisieras,  
en cambiándonos de ropa  
Una se quita la ropa,  
se van al cuarto del rey  
-¡Buenos días, tenga mi rey!

todo eso se acabaría,  
la Pascua Mayor Florida.  
la otra se la ponía,  
a darle los buenos días:  
-¡Buenos días, Silvana mía!

-No soy Silvana, mi rey,  
 Primero tuve a José  
 y luego tuve a Silvana  
 Al pronto le dio un desmayo,  
 llamaron los doctores

que soy tres veces parida.  
 y luego tuve a María,  
 la que tienes por querida.-  
 redondo al suelo caía,  
 a ver si en sí volvía...

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), Leocadia Hens Hens (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

Este fragmento recogido en Ochavillo del Río fue cantado con una melodía de indudable interés. Es muy similar a la nº 30 *La novia abandonada del Conde de Alba*. Aunque podría encuadrarse en mayor, el final en el tercer grado y el funcionamiento irregular del séptimo, que no se comporta como sensible, nos llevan a pensar mejor en un modo de *do*. El ámbito que ocupa es de una octava y se desenvuelve principalmente en el registro agudo de dicho ámbito.

Los cuatro incisos están bien diferenciados, aunque los dos primeros describen un arco que comienza y regresa a la misma nota *fa* y los dos últimos están relacionados entre sí, rítmica y melódicamente. Por lo tanto la estructura que les corresponde sería:

A	B	C	C'
a	b	c	d

El perfil que describe se ajusta al Tipo I, con el ascenso inicial, el punto culminante en el segundo inciso y el descenso paulatino en el tercero y el cuarto.

El comienzo es anacrúsico, con un salto de cuarta ascendente y el final femenino.

El mayor foco de interés de esta melodía está en los aspectos rítmicos. La polimetría y las síncopas de los dos primeros incisos desaparecen para finalizar con una secuencia en ritmo punteado.

El estilo de este tema melódico podemos caracterizarlo como narrativo melódico.

\* \* \*

## G.2) ADULTERIO

### 43. ALBANIÑA o LA BELLANIÑA

[0234/032]

Versión de Luque  
Isabel González, 1978

88  $\text{♩} = 88$

Ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta, ma - ña - na de San Si -  
món, que con el a - le - tín, que con el a - le - tón, ma - ña - na de San Si - món

Mañanita, mañanita,  
que con el "aletín",  
mañana de San Simón,  
Había una señorita  
Y ha pasado un caballero  
¿Quién pudiera con usted  
Contestó la picarona:  
Mi marido está cazando  
para que no vuelva más,  
¡Que se le sequen los ojos  
Estando en estas razones  
-¿De quién es esta mascota  
-Tuya, tuya, maridito,  
-Viva tu padre cien años

mañana de San Simón,  
que con el "aletón",  
sentadita en su balcón.  
y le ha dicho: -¡Bella flor!  
estar una nohecita o dos? -  
-Y aunque sean treinta y dos.-  
en los montes de León,  
le echaré una maldición:  
y el alma y el corazón! -  
su maridito llegó.  
que en mi percha veo yo?  
que mi padre te la dio.  
que mascota tengo yo.-

[Versión recogida en **Luque** de Isabel González (50 a). Recogida por Alberto Alonso, mayo de 1978.  
(Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

El romance de *Alba Niña*, *Albaniña*, *Blancaniña* o de *La bellaniña* es conocido de muy antiguo, pues está recogido en el *Cancionero de Amberes* de 1550 y en la *Flor de enamorados* de 1562. Prueba de su difusión en el Siglo de Oro es la inclusión del mismo en la comedia *La locura por la honra* de Lope de Vega. El tema del adulterio es muy frecuente en cuentos y canciones españoles y europeos. Se conocen muchas versiones similares de esta narración. (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 152-153)

Aunque parece ser de los romances de adulterio más difundidos, en nuestra provincia solo hemos encontrado esta versión de Luque en las primeras encuestas.

La organización tonal se ajusta –como en el caso de la melodía anterior- al modo de *do*. El comienzo y final en el tercer grado así lo atestiguan. Se desarrolla el conjunto de la melodía en un ámbito de una octava, recorriendo el modo al completo.

La estructura es muy simple. Cuatro incisos que se cantan con dos hemistiquios, más un estribillo interno –*que con el aletín, que con el aletón*- y la repetición del segundo de aquellos.

A	B	C	D
a	b	e.i.	b

El perfil no se ajusta con claridad a ninguno de los tipos establecidos. En todo caso, se aproxima al tipo II. El primer inciso es el más agudo pero el descenso no parece escalonado.

El comienzo es anacrúsico con un ascenso que termina en un salto de cuarta ascendente. El final es masculino en concordancia con la terminación aguda de todos los versos.

Toda la melodía se encuadra en un ritmo binario que hemos transcrito en compás de 2/4. La homogeneidad de los dos primeros incisos se rompe para dar entrada a las catorce sílabas del estribillo interno en un inciso de dos compases, duración idéntica a los incisos anteriores de hemistiquios octosilábicos. Esta simetría en las duraciones requiere valores más cortos. De ahí la aparición de las semicorcheas que caracterizan la gracia de este estribillo interno.

El estilo de esta melodía es nuevamente narrativo melódico.

\* \* \*

#### 44. LA INFANTICIDA (I)

[0096/034]

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

89

De la cepa colorada,  
hay un niño con tres años  
–Papá, aquí entra un alférez  
le da besitos y abrazos  
Se ha ido el padre al trabajo,  
le ha cortado la cabeza  
Y estando haciendo eso,  
–¿Qué estás haciendo tú  
–Que le ha contado a su padre  
–Y a los niños se castiga  
se les da pan y quesito  
Llega el padre del trabajo:  
que me va contar a mí  
–Le he dado pan y quesitos  
–Sube, sube, maridito,  
la cabeza de un chivito,  
Y estando comiendo eso,  
–No te comas tú eso  
La madre que lo está oyendo  
La ha cogido de los pelos,

de la colorada a la cepa  
que a su padre le da cuenta.  
que con mamaíta juega,  
lo mismo que si tú fueras. (bis)  
la madre lo degüella,  
y le ha sacado la lengua.  
y el alférez se presenta:  
con tu sangre más bella?  
todo lo que en casa entra.  
pero no de esa manera,  
y se marchan a la escuela.  
–¿Dónde está mi sangre bella?  
tó aquí en casa entra.  
y se manchó a la escuela.  
que te tengo buena cena,  
solo le falta la lengua.  
la Virgen del Pilar entra.  
que es tu sangre más bella.—  
los demonios se la llevan.  
la sala barre con ella.

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Para Piñero y Atero, este es el romance “más truculento y macabro de todo el romancero” (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 156-157). Se desconoce su origen, aunque sin duda se trata de un romance vulgar tradicionalizado. Se ha relacionado con cuentos y relatos de otras tradiciones. En él confluyen muchos motivos característicos del folclore, incluso relacionados con la magia negra.

En nuestra provincia hemos recogido cuatro versiones de este romance con cuatro melodías diferentes. Esta primera sorprende por su carácter alegre, que contrasta



con la gravedad de los hechos que se narran. Se trata de una melodía en tonalidad mayor que se extiende en un ámbito de octava de dominante a dominante, con cadencias en los grados 1º, 2º y 5º.

La estructura es simétrica. Los cuatro incisos son de igual duración, rítmicamente casi idénticos y asociados a cuatro hemistiquios. No hay repeticiones ni estribillos internos.

A	B	C	D
a	b	c	d

También la tipología del perfil melódico está claramente definida. Corresponde al tipo I con un inciso inicial más grave, el salto al tetracordo superior en el segundo y el descenso paulatino en los siguientes. Es destacable el salto de sexta mayor descendente con el que finaliza el tercer inciso, un rasgo característico de las melodías en modo mayor.

Comienza en anacrusa repitiendo la nota antes de un salto de cuarta ascendente. Los finales son todos femeninos produciendo una síncopa característica.

Precisamente es esta síncopa la que caracteriza todo el discurrir de la melodía que se muestra como una repetición monótona de una misma secuencia rítmica tan solo interrumpida por el segundo inciso.

Una vez más catalogamos este tema melódico como de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

# 45. LA INFANTICIDA (II)

[0096/034]

Versión de Hornachuelos  
Soledad Cabanillas Fuentes, Manuela Villa González, 2009

♩ = 116

90

En la en - tra - da de Ma - drid ha - bía en u - na pe - que - ña al -  
de a un ni - ño muy pe - que - ñi - to que a sie - te a - ños no lle - ga.

En la entrada de Madrid  
un niño pequeñito  
Viene el padre del trabajo:  
que tiene que contarme ahora mismo,  
—A casa entra un alférez  
se dan besitos y abrazos  
y yo como granujilla,  
Se va el padre al trabajo,  
y estando *degüelándolo*,  
—Mira lo que estoy haciendo  
que le ha contado a su padre  
—Y a los niños se castiga  
se les da pan y quesito  
Viene el padre del trabajo:  
que me va contar a mí  
—No lo llames, no lo llames,  
le he dado pan y quesitos  
Ponte, marido, a comer  
la cabeza de un chotito,  
Estándoselo comiendo,  
—Detente, hombre, no comas  
y ya que te lo has comido,  
La ha cogido de los pelos,  
para que no haga más crímenes

había en una pequeña aldea  
que a siete años no llega.  
—¿Dónde está mi sangre bella  
todito lo que en casa entra?  
que con mamaíta juega,  
lo mismo que si tú fueras,  
me pongo tras de la puerta.—  
coge la madre y lo degüella,  
el alférez se presenta.  
con una maldita lengua  
todito aquel que a casa entra.  
pero no de esa manera,  
y se mandan a la escuela.  
—¿Dónde está mi sangre bella  
todito que en casa entra?  
que se ha ido a *ca* de su abuela,  
y se ha marchado con ella.  
la mesa la tienes puesta,  
solo le falta la lengua.—  
la Virgen del Carmen entra:  
de tu sangre más bella,  
estás para que la devuelvas.—  
barrió la sala con ella,  
con la sangre de sus venas.

[Versión de **Hornachuelos** de Soledad Cabanillas Fuentes (64 a) y Manuela Villa González (65 a).  
Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

También esta melodía, como la anterior, se encuadra en un claro modo mayor y se circunscribe en una octava entre la dominante inferior y la superior.

La estructura acomoda los cuatro incisos bastante simétricos a los correspondientes hemistiquios:

A	B	C	D
a	b	c	d

El perfil melódico es ascendente, encontrándose la nota más aguda en el tercer inciso. Se ajusta por consiguiente al tipo III.

El comienzo es anacrúsico con un salto de cuarta ascendente. En los cuatro incisos se emplea un característico final femenino.

Desde el punto de vista rítmico, la simetría de los cuatro incisos es prácticamente completa. No hay fracturas rítmicas ni cambios métricos.

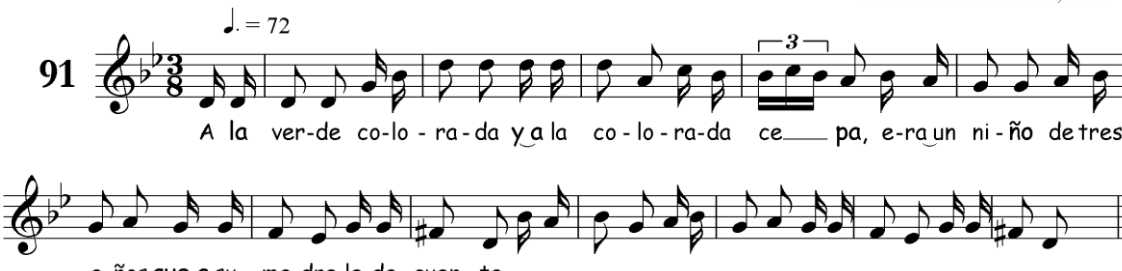
Se trata de una melodía de carácter narrativo melódico.

\* \* \*

#### 46. LA INFANTICIDA (III)

[0096/034]

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

91 

A la verde colorada,  
era un niño con tres años  
Un día dispuso el padre  
la madre que se ha enterado  
ya no queda que partir  
la carne la echa en adobo  
La perra, como animal,  
Estando en estas razones,  
creyendo que era Juan Pérez  
ha encontrado a su marido  
-¿Qué me traes, marido mío?,  
-Lo que traigo es un dolor  
¿Dónde está mi hijo querido?,  
-Ahora mismo lo he mandado  
siéntate y comeremos  
Estando el padre comiendo,  
-Detente, padre, no comas,  
que ha salido de tu cuerpo  
La madre que oye eso,  
pidiéndole a los demonios  
Unos dicen venga tela,

y a la colorada cepa,  
que a su padre le da cuenta.  
de vender ropa en la feria,  
coge el niño y lo degüella, (bis)  
nada más que la cabeza,  
y los huesos a la perra. (bis)  
hace un hoyo y los entierra.  
siente un porrazo en la puerta,  
y salió como una fiera,  
que venía de la feria.  
¿cómo vienes de la feria?  
que el corazón me penetra.  
¿dónde está mi hijo del alma?  
con los niños a la escuela,  
que tengo la mesa puesta-  
siente una voz muy retenta:  
devuelve tu sangre misma,  
y no hay razón que la coma-  
sale al cuarto y se encierra,  
que vinieran a por ella.  
otros dicen venga leña,

lo que ha hecho con el hijo  
Se la llevaron al monte  
se la echaron por delante,

tenemos que hacer con ella.  
y la cargaron de leña,  
como se toca una yegua.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Dolores Pérez Sánchez (72 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 27-4-09 (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta versión recogida en Fuente Obejuna que se recrea en los aspectos más macabros presenta una melodía que es un excelente ejemplar del modo de *mi* pues en ella confluyen las características más señaladas de los temas correspondientes a este modo. Comienza en la nota final y rápidamente asciende a la octava superior para iniciar desde allí un paulatino descenso. La fluctuación del tercer grado es aquí clara y representativa del empleo que se hace de esta alteración. El ámbito es, como hemos señalado, de una octava.

La estructura se ajusta a los cuatro incisos, aunque para el equilibrio del conjunto se requiere la repetición de los dos últimos, lo que en unas ocasiones se hace repitiendo el texto, mientras que en otras se añade un nuevo verso.

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c	d

El perfil de este tema melódico es descendente por lo que se ajusta al tipo II de la clasificación de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak.

El comienzo es anacrúsico con insistencia en la repetición de nota en la mayoría de los incisos. El final es femenino en todos ellos.

El ritmo se ajusta a un compás ternario muy vivo con repetición monótona de la misma célula desde el comienzo hasta el final de la melodía.

Pese a la amplitud del ámbito, esta melodía posee un claro sabor antiguo. La encuadramos en el estilo narrativo melódico.

\* \* \*

# 47. LA INFANTICIDA (IV)

[0096/034]

Versión de Adamuz  
Ana, Pastor Mancheño, 2009

92  $\text{♩} = 80$

De la ce - pa co - lo - ra - da, de la co - lo - ra - da ce - pa, ha-y un  
ni - ño de tres a - ños que a su pa - dre tó le cuen - ta.

De la cepa colorada,  
hay un niño de tres años  
Un día le dice el padre:  
- Entra el hijo de Juan Pérez,  
el que me da caramelos  
Un día dispuso el padre  
la madre que se enteró  
La carne la echa en adobo  
La perra, como animal,  
.....  
- Anda, marido, a comer,  
con manteles y cubiertos  
Estando el padre comiendo,  
- No comas, padre, no comas,

de la colorada cepa,  
que a su padre tó le cuenta.  
- Niño, en casa, ¿quién entra?  
el que va a jurar bandera,  
para que vaya a la escuela.  
de llevar el niño a la feria,  
coge el niño y lo degüella.  
y los huesos a la perra.  
hace un hoyo y los entierra.  
.....  
que ya está la mesa puesta,  
pa los que vengan de fuera.  
siente una voz muy atenta:  
comes de tu sangre *mesma*.

[Versión de **Adamuz** de Ana Pastor Mancheño (86 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 29-11-09 (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta última melodía con la que hemos encontrado el romance de La Infanticida es una interesante muestra del empleo del modo de *re*. Aunque el comienzo parece tonal por la sensibilización del séptimo grado, el resto de la melodía no deja lugar a dudas, pues recorre en sentido descendente la gama completa del modo con una cadencia intermedia en la nota *la*, dominante de dicho modo. El ámbito es, pues, de una octava.

Vemos cómo los hemistiquios van ligados dos a dos en dos incisos, por lo que la estructura puede representarse del modo siguiente:



El perfil es, como hemos señalado, claramente descendente, desde el salto inicial hasta la nota más aguda hasta la nota final una octava inferior, con una parada al

finalizar el segundo inciso y recuperación parcial al comienzo del tercero. Podemos catalogarlo por ello en el tipo II, aunque la organización en dos semifrases también apunta al tipo VI.

El comienzo es anacrúsico y el final femenino. Arranca con un salto ascendente de cuarta tras la repetición de la primera nota.

El ritmo de subdivisión ternaria se basa en la repetición monótona de un ritmo trocaico que se interrumpe al final de cada verso por la cadencia femenina sincopada.

Es un tema melódico de claro estilo narrativo severo.

\* \* \*

## G.3) ESPOSA DESDICHADA

### 48. LA MALA SUEGRA (I)

[0153/037]

♩ = 116

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

93

Mi Car - me - la se pa - se - a por u -

na sa - li - ta a - lan - te con los do - lo - res de

par - to que el co - ra - zon se le par - te.

Mi Carmela se pasea  
con los dolores de parto  
Se ha asomado a una ventana  
y desde allí ha divisado  
-¡Quién estuviera, allí una horita  
La suegra la estaba viendo  
-¿Qué te pasa, mi Carmela?,  
si a la noche viene Pedro,  
y le sacaré la ropa  
Y a la noche viene Pedro:  
-Se ha ido a casa de su padre  
Cogió Pedro su caballo  
y al entrar por los portales,  
-Bienvenido ha sido, Pedro,  
porque tienes un varón  
-Levántate, mi Carmela,  
-¿Cómo quieres que me levante,  
si a las dos horas de parida,  
Cogió Pedro su caballo  
anduvieron siete leguas  
-¿Qué te pasa, mi Carmela,  
-Como quieres que te hable  
si los pechos del caballo  
-Confiésate, mi Carmela,  
que detrás de aquella ermita  
Y al otro día de mañana  
-¿Quién se ha muerto?  
Contesta el niño chiquito  
-No se ha muerto,  
por un falso testimonio  
.....  
[Ya le cortaron la lengua

por una salita adelante  
que el corazón se le parte.  
a ver el aire que hace  
la casita de su padre.  
y una horita y un instante!  
por el ojo de la llave.  
¿quieres ir en ca de tu padre?,  
yo le pondré de cenar  
y le diré dónde estás.-  
-Mi Carmela, ¿dónde está?  
que se ha portado muy mal.  
y en busca de Carmela va  
se encuentra con la *cuñá*.  
bienvenido, en este instante,  
que ha nacido en este instante.  
levántate en un instante.

no hay mujer que se levante.-  
y [a] su niño por delante,  
y uno y otro sin hablarse.  
que no me quieres ni hablarme?

van bañados en mi sangre.-  
confiésate en un instante  
llevo intención de matarte.-  
las campanas repicaban.  
-La condesa de Olivares?-  
con diez horas no cabales:  
que la ha matado mi padre,  
que han sabido levantarlo.-  
.....  
a la abuela que yo tengo!]

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

♩ = 144

94

Mi Car-me-la se pa - se a por u - na sa - li - ta a - lan - te,  
 con los do - lo - res de par - to que el co - ra - zon se le par - te  
 Se ha a - so - ma - do a u - na ven - ta na don - de e - lla sue - le a - so - mar - se:  
 ¡Quién tu - vie - ra, quién tu - vie - ra u - na ca - si - ta en a - quel va - lle  
 y de com - pa - ñía tu - vie - ra a Je - su - cris - to y a su ma - dre!

Mi Carmela se pasea  
 con los dolores de parto  
 Se ha asomado a una ventana  
 —¡Quién tuviera, quién tuviera  
 y de compañía tuviera  
 La suegra la estaba oyendo  
 —Coge, Carmela, la ropa  
 si a la noche viene Pedro,  
 yo le pondré ropa limpia,  
 A la noche viene Pedro:  
 —Ha ido a casa de su madre  
 me ha tratado de bruja  
 Coge Pedro su caballo  
 al entrar por la puerta,  
 —Hola, Pedro, bien venido,  
 —Del infante gozaremos  
 Levántate, mi Carmela.  
 si a dos horas de parida  
 —Levántate, mi Carmela,  
 Se ha montado en su caballo  
 andando más de tres leguas,  
 —¿No me hablas, mi Carmela?  
 si los pechos del caballo,  
 /...../  
 Que detrás de aquella ermita,  
 Y responde el niño bello:  
 —Por un falso testimonio  
 —Las campanas de la gloria

por una salita adelante,  
 que el corazón se le parte.  
 donde ella suele asomarse:  
 una casita en aquel valle  
 a Jesucristo y su madre!—.  
 y era digna de escucharle:  
 y vete a casa de tu madre,  
 yo le pondré de cenar;  
 yo le diré dónde estás.—  
 —¿Mi Carmela, dónde está?  
 que le ha mandado a llamar,  
 y me ha querido arañar.—  
 y a casa [de] Carmela va;  
 la comadre que salía:  
 ya tenemos un infante.  
 que a Carmela Dios la guarde.  
 —¿Cómo quieres que me levante  
 no hay mujer que se levante.  
 que no vuelva a replicarte.—  
 y a Carmela por delante,  
 uno y otro sin hablarse.  
 —¿Cómo quieres que te hable,  
 se van manchando en mi sangre?  
 /...../  
 tengo intención de matarte.—  
 —¿Por qué mataste a mi madre?  
 que han solido levantarle.—  
 que repiquen *pa* mi madre



y las campanas del infierno

que repiquen *pa* mi padre.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Peñalosa

Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

95 

Carmela se paseaba  
con los dolores de parto

por un arroyito adelante,  
que el corazón se le parte.

[Versión de **Peñalosa** de Remedios Giráldez García (80 a), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Espiel

María Gómez Rubio, 2008

96 

Carmela se paseaba  
con los dolores de parto  
Su suegra que la está viendo  
-Carmela coge la ropa,  
Si a la noche viene Pedro  
y le pondré ropa limpia

.....  
-Carmela, que no me hablas  
Si los pechos del caballo

por una salita adelante,  
que el corazón se le parte.  
llena de ira y coraje:  
vete a casa de tus padres.  
yo le pondré de cenar  
si se quiere de afeitar.


.....  
-Cómo quieres que te hable,  
van bañados en mi sangre

[Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

♩ = 124

97 

Car-me-la se pa-se - a - ba \_\_\_\_\_ por u - na sa - li - ta a - lan - te \_\_\_\_\_



con los do - lo - res de par - to que el co - ra - zon se le par - te.

Carmela se paseaba	por una salita adelante,
con los dolores de parto	que el corazón se le parte.
Y a la noche viene Pedro:	-Mi Carmela, ¿dónde está?
-Ha parió en casa sus padres	y se ha portado muy mal.
No ha portado, sinvergüenza,	hasta el último instante.-
Ha cogido Pedro su caballo	y se fue a casa sus padres.
Al entrar por la cocina	se ha encontrado a su comadre
-Bienvenido sea, Pedro,	ya tenemos un infante.
-Del infante gozaremos,	mi Carmela ya lo sabe
Ha cogido Pedro su caballo	y Carmela por delante.
Ya anduvieron siete leguas	y otras siete sin hablarse
-Carmela, que no me hablas	-Cómo quieres que te hable,
si los pechos del caballo	van bañaditos en sangre.
-Cállate y no me repliques,	cállate y no me repliques,
que detrás de aquella ermita	tengo intención de matarte.
Y saltó el niño bello:	-¿Por qué mata usted a mi madre,
por un falso testimonio	que ha salido a levantarme.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

Romance tradicional muy difundido en la tradición moderna pero que no fue recogido en las primeras colecciones. Su antigüedad queda testimoniada por su presencia en la tradición sefardí. Contiene muchos elementos folclóricos que lo han hecho muy popular (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 145). Es conocido comúnmente como *Carmela* o *Doña Arbola*.

De las seis versiones que hemos recogido de este romance, las cinco primeras son cantadas con esta pegadiza melodía. Su clasificación tonal ofrece ciertas dudas. Vista linealmente puede encuadrarse fácilmente en un modo de *sol*. Su ámbito de una novena, la nota final y el recorrido descendente así lo señalan. Sin embargo, es patente el carácter circular que produce el comienzo “in media res”, de manera que cuando son encadenados, el primer inciso se percibe como continuación y cierre del último. Desde

esta perspectiva, considerando como final el del primer inciso, la melodía se comprende tonalmente en modo mayor. La dualidad entre estas dos interpretaciones se pone de manifiesto durante la ejecución, pero nos decantamos por la primera de ellas en atención a la organización patente. La versión de Villanueva del Rey, sin embargo, se define en la tonalidad mayor al modificar la nota final.

En todas las versiones excepto en la última el ámbito es de una novena que se interpreta como una octava más el do sostenido que actúa como adorno o extensión de la nota superior del ámbito del modo. En la versión de Villanueva del Rey el ámbito es de una sexta.

La frase se estructura en cuatro incisos, ligados los dos últimos:



Los tres primeros incisos dibujan un perfil ascendente. El cuarto desciende por grados conjuntos toda una octava alcanzando el tetracordo inferior del modo. Podemos inscribir este tema en el tipo III.

El comenzó es tético en todos los casos con una repetición de nota que en la mayoría de las ocasiones se adorna con floreos inferiores. El final es femenino.

Son muy interesantes las diferencias rítmicas entre las cinco versiones recogidas de este tema pues encontramos una versión en binario, la de Espiel y otra en ternario, la de Villanueva del Rey, pero las tres primeras versiones oscilan entre uno y otro metro, sobre todo en la conexión de los dos primeros incisos con los dos últimos.

El estilo de esta melodía es narrativo melódico.

Encontramos variantes de este tema algo diferentes a las nuestras en *El romancero de Fernán Núñez* (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n) y en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 637).

\* \* \*

# 49. LA MALA SUEGRA (II)

[0153/037]

Versión de Adamuz  
Ana Pastor Mancheño, 2009

♩. = 75

98

Mi Car - me - la se pa - se - a por u -  
 na sa - li - ta a - lan - te con los  
 do - lo - res de par - to que el co -  
 ra - zón se le par - te.

Carmela se paseaba  
 con los dolores de parto  
 La suegra, que la está viendo,  
 - Toma, Carmela, la ropa  
 Si a la noche viene Pedro,  
 y lo vestiré de limpio  
 Coge Carmela la ropa

.....  
 al entrar por la ciudad,  
 A la noche viene Pedro:  
 - Están en casa de su madre  
 y me ha tratado de bruja,  
 Coge Pedro su caballo,  
 al entrar por la ciudad,  
 -Bienvenido seas, Pedro,  
 -Del infante gozaremos,  
 Monta Pedro en su caballo  
 anduvieron siete leguas  
 -Mi Carmela, no me hablas  
 si los pechos del caballo  
 -Confíesate, mi Carmela,  
 que detrás de aquella ermita  
 En aquel mismo momento,  
 Mi madre no se ha muerto,  
 por un falso testimonio

por una salita adelante,  
 que el corazón se le parte.  
 era digna de escucharse:  
 y anda a casa de tus padres.  
 yo le diré dónde estás  
 y le pondré de cenar.  
 y va a casa de su madre,  
 .....  
 se ha encontrado a la comadre.  
 -Mi Carmela, ¿dónde está?  
 que la ha mandado llamar  
 hemos reñido muy mal.  
 iba a casa de su madre,  
 se ha encontrado a la comadre.  
 ya tenemos un infante.  
 de Carmela, Dios lo sabe.  
 y su Carmela delante,  
 uno y otro sin hablarse.  
 -Cómo quieres que te hable,  
 van bañaditos en sangre.  
 que yo se lo diré al padre,  
 llevo intención de matarte.  
 quiso Dios que el niño hablase:  
 que la ha matado mi padre  
 que han querido levantarlo.

[Versión de **Adamuz** de Ana Pastor Mancheño (86 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 29-11-09 (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

En esta versión del romance de *La mala suegra*, la informante ha empleado la misma melodía que en La infanticida (nº 47). Nos remitimos al análisis que allí aparece

\* \* \*

## 50. LA MALCASADA (I)

[0221/038]

Versión de Ojuelos Bajos  
Filomena Martín Agredano, 2009

♩. = 60

99

Me ca - só mi ma - dre muy chi - ca y muy ni - ña con u - nos a -  
mo - res que yo no que - rí a, que yo no que - rí a.

Me casó mi madre  
con unos amores  
La primera noche  
la segunda noche,  
Me fui detrás de él  
se iba parando  
y hasta que llegó  
-Ábreme, mi bien,  
que para ti traigo  
y para mi mujer  
-Me fui a mi casa  
hice mi candela  
me puse a cenar,  
me acosté en mi cama  
con un santo Cristo  
Y a la media noche,  
-Ábreme, mi bien,  
que me corre el toro  
-Y aunque te matara,  
y anda, y que te abra  
-¡Mujer de los demonios!,  
-Una ventanita

muy chica y muy niña  
que yo no quería.  
conmigo dormía,  
salió de partida.  
por ver adónde iba,  
de esquina en esquina  
a casa su amiga.  
ábreme, mi vida,  
oro y mantillas  
darle mala vida.-  
triste y afligida  
con hojas de oliva,  
cenar no podía,  
cansada y vestida  
que a los pies tenía.-  
el traidor venía:  
ábreme, mi vida,  
toda la calle arriba.  
yo no te abriría,  
la tuna de tu amiga.  
¿quién te lo diría?  
que al campo salía.

[Versión de **Ojuelos Bajos** de Filomena Martín Agredano (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 44 hemistiquios.]

\* \* \*

Parece que este romance no fue incluido en las colecciones antiguas por emplear la métrica hexasilábica. No obstante, está documentada su presencia en el siglo XVI pues Francisco Salinas transcribe la melodía con los dos primeros versos en su *De música libri septem* (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 148). De las distintas variantes

que pueden encontrarse en el final de la historia, encontramos en las muestras recogidas tanto la del marido rechazado por la esposa a su regreso, como la de la reacción violenta de este. En general, destaca en el texto el tono de triste decepción de la esposa engañada y la fina descripción que se hace de su pesadumbre mediante la imposibilidad de comer o dormir o el hecho de acostarse “cansada y vestida”. El estribillo de la versión de Adamuz habla incluso del “runrún del alma mía”

Por la frecuencia del fenómeno, no nos extraña que este romance, pese a lo inadecuado del tema se haya popularizado como canción de juegos infantiles femeninos.

Esta sobria melodía con la que se presenta nuestra primera versión oscila entre lo tonal y lo modal, pues la inflexión del séptimo grado del final de los dos últimos incisos se debate entre el tono y el semitono. El hecho mismo de esta duda y el reducido ámbito que apenas pasa del tetracordo nos dirigen hacia la interpretación modal del sistema utilizado. El ámbito es de una quinta y sin esta inflexión final se reduciría a una cuarta.

La estructura es de cinco incisos, gracias a la repetición del cuarto, tanto del texto como de la melodía. La continuidad de todo el tema puede hacernos describir los cuatro primeros incisos como ligados:

$$\begin{array}{ccccccccc} A & & B & & C & & D & & D \\ \hline a & & d & & c & & d & & d \end{array}$$

El perfil de esta melodía corresponde al tipo II pues la nota más aguda está en el primer inciso y se produce el característico descenso en terrazas durante los tres primeros incisos. Es interesante observar cómo en su brevedad, el tema nos presenta un cuidado desarrollo en el que cada inciso representa una evolución del anterior. Así el primero está constituido por dos notas, la primera repetida cuatro veces, dos la segunda. El segundo inciso, con otras notas, tiene la misma disposición. El tercer inciso presenta una elaboración de la nota inicial. El cuarto, profundiza en la misma y adorna también la segunda nota con un floreo inferior. El quinto inciso es repetición idéntica del cuarto.

El comienzo puede considerarse acéfalo y basado en la repetición de nota. El final es femenino.

Rítmicamente, este tema se desarrolla mediante un fluir continuo de semicorcheas en compás ternario que solo se interrumpen en los finales de los incisos cuarto y quinto.

Todas las características de este tema melódico apuntan hacia el estilo narrativo severo.

\* \* \*

## 51. LA MALCASADA (II)

[0221/038]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal Bernal, 2009

♩ = 160

100

Me ca-só mi ma-dre, *ica-ram - ba!* me ca-só mi ma-dre, *ica-ram - ba!*

chi - qui - tay bo — ni, chi - qui - tay bo — ni, chi - qui - tay bo — ni - ta. —

Me casó mi madre, ¡*caramba!*  
con unos amores  
La noche de novios  
el cogió su capa  
Me tiré tras de él  
Y lo vi meterse  
Me puse a escuchar  
Lo escuché decirle:  
que a ti te daré  
y a la otra mujer,  
Me fui “pa” mi casa  
Me eché siete llaves  
me puse a comer,  
me acosté a dormir  
me asomé al balcón  
Y venía diciendo:  
Que vengo cansado  
-Tú vienes cansado  
-¡Mujer del demonio!,  
-¡Hombre del diablo!,

chiquita y bonita  
que yo no quería.  
entraba y salía,  
y yo mi mantilla.  
a ver dónde iba,  
en “ca” la “quería”.  
por ver que decía.  
-No llores, vida mía.  
pavos y gallinas  
palos y palizas.-  
triste y *aflegida*  
y un candado encima,  
comer no podía,  
dormir no podía,  
por ver si venía.  
-Abre, mujer mía,  
de buscar la vida.  
de en “ca” la querida.  
¿quién te lo decía?  
yo que lo sabía.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (79 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Un carácter completamente distinto tiene esta segunda melodía del romance de La malcasada recogido en Ochavillo del Río. Los dos primeros incisos no permiten extraer conclusiones en cuanto al sistema tonal empleado. Sin embargo, los tres últimos nos muestran que nos encontramos ante una melodía tonal en modo mayor. El ámbito

que recorre es de una novena: la octava de la escala mayor, más la ampliación a la sensible inferior.

La estructura muestra rasgos antiguos. El primer hemistiquio se repite en dos incisos con idéntica melodía. Finaliza cada uno de ellos con el breve estribillo interno *caramba*. También el segundo se repite, tres veces esta vez, con una fórmula melódica en progresión descendente. Puede esquematizarse:

A	A	B	B'	B''
a+e.i.	a+e.i.	b	b	b

Dada la peculiaridad de la estructura y ante el hecho de que no podamos prescindir de ningún inciso debemos renunciar a englobar este tema en alguno de los tipos melódicos de la clasificación de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak que estamos empleando.

El comienzo es tético y basado en la repetición de nota, como la melodía anterior. El final es femenino, aunque no en los dos primeros incisos que trastocan la acentuación de la palabra *caramba* para convertirla en aguda.

El estilo de este tema melódico es narrativo melódico.

\* \* \*

## 52. LA MALCASADA (III)

[0221/038]

Versión de Adamuz  
Isabel Amil Castillo, 2009

♩ = 124

101

Me ca-sa-ron mis pa-dres chi-qui-ta ya-ten-di-da con

un a-mor pe-que-ño que yo no lo que-rí-a. Que run,

run, que run, run del al-ma mí-a.

Me casaron mis padres  
con un amor pequeño  
A esto de media noche

chiquita y atendida  
que yo no lo quería.  
el picarón salía



con la capa a la rastra	y la espada extendía.
Me paré a escuchar	por ver lo que decía
y le estaba diciendo:	-Quiéreme, chacha mía.
A ti te he de comprar	mantones de manila
y a la otra picarona,	palos y mala vida.-
Me fui para mi casa	triste y <i>aflegida</i>
atrancando la puerta	todo lo que podía
Al despuntar el día	el picarón venía
con palabritas dulces:	-Ábreme, prenda mía,
Me levanté a abrirle	descalza y en camisa:
-Donde has pasado la noche,	anda y ve y pasa el día.
Yo le abrí la puerta	.....
y me agarró del moño	y me dio una paliza.
Eso pasa señores	por casarse a la fuerza,
que de casarse a gusto	hay mucha diferencia.

[Versión de **Adamuz** de Isabel Amil Castillo (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 26 de noviembre de 2009. (Música registrada). 35 hemistiquios.]

\* \* \*

En esta tercera versión del romance de *La malcasada* nos encontramos con otro estribillo interno en una melodía de estructura bastante homogénea. Es un claro ejemplo del modo de *do*. Evidentemente se acerca a la tonalidad mayor, pero el reducido ámbito –una sexta- y la ausencia de la sensible apuntan hacia el carácter modal.

La estructura, muy simétrica, puede describirse como un modelo, el primer inciso, que se reproduce en progresión descendente en los dos siguientes. El cuarto inciso comienza como el modelo y a la altura original, pero se interrumpe para continuar con el estribillo interno.

A	A'	A''	B	C
a	b	c	d	e.i.

Obviando la excepcionalidad de los dos últimos incisos, podemos catalogar este tema como correspondiente al tipo II dado el descenso paulatino y en terrazas que encontramos en los tres primeros incisos.

El comienzo es siempre anacrúsico, repitiendo la nota con una semicorchea muy característica. El final es femenino.

El compás de amalgama 5/4 se percibe claramente en la interpretación. La entrada del estribillo con otros valores interrumpe la regularidad aumentando la sensación de polimetría.

El estilo de esta melodía, aunque se acerca al severo, lo consideramos como narrativo melódico.

\* \* \*

### 53. LA MALCASADA (IV)

[0221/038]

Versión de Montoro  
Pilar Jiménez, 2009

♩ = 100

102

Me ca - só mi ma - dre, me ca - só mi ma - dre

chi - qui-ta y bo - ni - ta, iay, ay ay! chi - qui-ta y bo - ni - ta.

Me casó mi madre  
con un muchachito  
.....

chiquita y bonita  
que yo no quería.  
.....

[Versión de **Montoro** de Pilar Rodríguez (72). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta última melodía es la que han popularizado en épocas recientes los grupos folk, aunque pensamos que no se trata de un fenómeno de refolklorización, sino que era conocida con anterioridad por la informante.

Se trata de una melodía que se desenvuelve en un ámbito de una séptima, aunque si prescindimos del *mi* que solo se emplea como apoyo, el ámbito se circunscribe a un tetracordo. Por esta sobriedad y por la ausencia de toda sensible es por lo que encuadramos esta melodía en el modo de *la*.

También presenta un estribillo interno -*¡ay, ay, ay!*- que se interpola entre cada repetición de los hemistiquios pares. La estructura queda descrita en el esquema siguiente:

A	A	B	C
a	a	b+ e.i.	b

El perfil de la melodía se ajusta al tipo VI pues los incisos primero y segundo forman una unidad gracias a la repetición. Los dos últimos también están relacionados.

El comienzo es tético en todos los incisos. El final, femenino.

Desde el punto de vista rítmico, destaca la fractura que introduce el estribillo interno y que provoca un cambio a metro binario en el ritmo ternario que se recupera en el último inciso.

Por su sobriedad caracterizamos este tema como narrativo severo.

Una curiosa variante de este tema la encontramos en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 637).

\* \* \*

## H) SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA

### 54. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (I)

[0221/038]

Versión de "El Higueral" (Iznájar)  
Ana Casado Marín 1975

♩ = 126

103



Es-tan-do u-na se-ñorita bor-dan-do un pa-ño de se-da,  
ha pa-sa-do un ca-ba-lle-ro que ve-ní-a de la gue-rra,  
ha pa-sa-do un ca-ba-lle-ro que ve-ní-a de la gue-rra.

Estando una señorita  
ha pasado un caballero  
-¿Y viene usted de la guerra?  
-¿No ha visto usted a mi marido?  
-Sí, señora, sí lo he visto,  
lo llevaban los franceses  
-¡Ay, por Dios!, no diga eso,  
y a mis hijitas queridas,  
-Y a tus hijitas queridas  
-Siete años he esperado  
si a los catorce no viene,  
Y al otro día siguiente,  
y a rezarle a su marido  
Al revolver una esquina  
-Buenos días, señorita,  
-Y a rezarle a mi marido  
-¿Quién te ha dado esas noticias,  
-Un caballero, ayer tarde;  
-¡Ay, por Dios!, no digas eso,  
que era para desengañarme

bordando un paño de seda,  
que venía de la guerra.  
-Sí, señora, vengo de ella<sup>132</sup>.  
Lleva seis años en ella.  
su marido muerto es,  
a casa de un coronel.  
mi marido muerto es,  
¿quién les enseñará la escuela?  
monjas de gran *impotencia*.  
y otros siete esperaré,  
de monja me meteré.-  
se levanta con la fresca,  
que muerto quedó en la guerra.  
a un caballero se encuentra:  
¿dónde va usted con la fresca?  
que muerto quedó en la guerra.  
quién te ha traído esa esquela?  
¡de una mala *lanzá* muera!  
que el caballero yo era,  
si eras mala o eras buena.

[Versión de **El Higueral** (Iznájar) de Ana Casado Marín (51 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Antonio Cruz Casado, Francisco González Cerezo y Juana Toledano, mayo de 1975. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

El tema de la fidelidad de la esposa está tratado en este romance de manera un tanto moralizante. Menéndez Pidal nos transmite la versión antigua del mismo<sup>133</sup> y localiza su origen en una canción francesa del siglo XV dada a conocer por Gastón

<sup>132</sup> Al cantar, la informante dice "de ella vengo".

<sup>133</sup> (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, págs. 318-319)

Paris. No obstante, se puede remontar el tópico hasta el relato del regreso de Ulises cuando somete a su esposa Penélope a las pruebas de fidelidad. Nótese cómo la protagonista del romance se encuentra, como Penélope, bordando. Esta es la razón por la que a este romance se haya incluido entre los odiseicos (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 241).

Es además uno de los romances más difundidos. Aparece en numerosos romanceros y cancioneros asociado a melodías muy diversas, algunas más o menos emparentadas entre sí, otras sin parentesco alguno. En muchos casos es incluso difícil determinar si hay relación, pues donde se repite una fórmula rítmica, no se reconoce el perfil y, por el contrario, giros parecidos se presentan en distinto contexto. Manzano llega a hablar de “creatividad desbordante” y lo pone como muestra del hecho de que “textos y músicas de tradición oral siguen diferentes vías de difusión” (MANZANO ALONSO, *Cancionero Leonés vol. I (I)*, 1988, pág. 108).<sup>134</sup> En efecto, en el conjunto de estas melodías asociadas a un único romance encontramos un completo muestrario de los distintos estilos musicales presentes en el romancero y algunos de sus hallazgos más felices. Las tres versiones que hemos recogido en nuestra provincia presentan gran interés como se verá en el análisis que sigue. Otras dos versiones cordobesas fueron recogidas en Fuente Palmera y La Rambla respectivamente, pero no quedó registrada la melodía. En la versión de la Rambla a la esposa se la denomina “coronela”, coincidiendo en esto con las versiones burgalesas que Manzano califica de romances infantiles.

La primera de las tres versiones melódicas que tenemos de este romance es la recogida en El Higueral, aldea de Iznájar. Varios rasgos apuntan hacia la calificación de esta melodía como correspondiente al modo mayor; aunque la cadencia final corresponde al *modo de mi*. Estamos, pues, ante un caso claro de ambigüedad tonal: los primeros incisos (comienzo en la tónica y final en la dominante) y el intervalo de sexta mayor<sup>135</sup> potencian la sonoridad tonal mayor, pero los incisos finales y sobretudo el descenso cadencial final apuntan hacia la sonoridad modal del *modo de mi*.

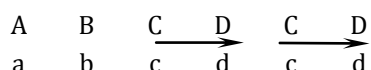
Se desarrolla en el ámbito de una octava.

---

<sup>134</sup> En el Cancionero Leonés puede consultarse una completa relación de las distintas versiones de este romance recogidas en Extremadura, Galicia, Aragón, La Rioja, Jaén, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid y Zamora.

<sup>135</sup> Según Manzano, este intervalo es “ajeno al comportamiento melódico de la canción popular” y solo aparecería en el repertorio tonal más reciente. (MANZANO ALONSO, *Cancionero popular de Burgos I*, 2001, pág. 183)

Esta sería la estructura de la melodía:



Vemos que también en este romance se repiten los dos últimos incisos, lo que conlleva la repetición de un verso.

El perfil melódico se acomoda al descrito por Etzion y Weich como tipo V debido a la continuidad existente entre las dos últimas frases, que configuran un inciso único. Tras el inicio con la habitual repetición de nota, se alcanza el punto culminante en el segundo inciso. A continuación aparece el arco de las frases 3ª y 4ª, soportado en su arranque exclusivamente por el salto de sexta mayor.

Rítmicamente, la melodía se ajusta a un compás ternario bastante uniforme, destacándose la figuración sincopada que aparece en los finales de frase. Todos ellos son por lo tanto femeninos. Los comienzos son regularmente téticos.

En cuanto al estilo, nos encontramos ante una melodía que podemos calificar como de estilo narrativo-melódico.

No podemos hacer un análisis de variantes pues disponemos de este único documento y no hemos encontrado en otros cancioneros este tipo melódico. Todo ello confirma la afirmación de Manzano sobre la multiplicidad de melodías con las que este romance es entonado.

\* \* \*

## 55. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (II)

[0221/038]

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Dolores Zafra Delgado, Josefa Zafra Delgado, 2001

♩ = 172

**104**

Sen - ta - di - ta\_en mi bal - cón bor - dan-do\_un pa - ñue - lo se - da  
ha pa - sa - do\_un sol - da - di - to a - llá por Sie - rra Mo - re - na

Sentadita en mi balcón  
ha pasado un soldadito  
Le pregunta [al] soldadito

bordando un pañuelo [de] seda,  
allá por Sierra Morena.  
que si venía de la guerra:

-Sí, señora, de allí vengo.  
 -Tengo yo a mi maridito,  
 -*Dame* usted las señas de él  
 -Mi marido es alto y rubio,  
 gasta caballito blanco,  
 -Por las señas que usted da,  
 en el testamento dice  
 -¡Eso yo nunca lo haría!,  
 Tres años yo lo he esperado,  
 si a los seis años no viene,  
 -Y eso dos hijos que tienes,  
 -Uno le doy a mi padre,  
 y otro lo pongo en la escuela,  
 -Abre, Blanquita, los ojos,  
 que este que va en el caballo  
 Es mucho lo que te quiero,  
 que me has guardado la honra

¿Tiene usted [a] alguien en ella?  
 tres años que lleva en ella.  
 por si yo lo conociera.  
 .....  
 su cinta bordada en seda.  
 su marido muerto queda,  
 que me case con su prenda.  
 ¡eso yo nunca lo hiciera!  
 otros tres lo esperaré;  
 a monja me meteré.  
 Blanquita, ¿qué vas a hacer?  
 para que se sirva de él,  
 para que aprenda a leer.  
 si me quieres conocer,  
 maridito tuyo es.  
 más te tengo que querer,  
 como una buena mujer.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Dolores Zafra Delgado (63 a.) y Josefa Zafra Delgado, (61 a.).  
 Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
 Carmen González Molina, Paca Moreno Martínez,  
 María Doval Moreno, Bernardela Moreno, 2009

♩. = 60

105

Es - tan - do yo en mi bal - cón bor - dan - do un pa - ño de se - da,  
 vi que ve - ní - a un sol - da - do, que ve - ní - a de la gue - rra.

Estando yo en mi balcón  
 vi que venía un soldado,  
 Enseguida pregunté  
 - Sí, señora, de allí vengo.  
 -Pues tengo a mi maridito,  
 -Si usted me diera señales,  
 -Mi marido es alto y rubio  
 con un pañuelito blanco  
 -Este señor que usted dice  
 yo le estuve alumbrando  
 En el testamento dice  
 - Eso sí que no lo hago,  
 .....  
 -De las tres hijas que tengo,  
 una para Santa Clara  
 la más pequeña de ellas  
 pa que me lave y me vista

bordando un paño<sup>136</sup> de seda,  
 que venía de la guerra.  
 que si venía de la guerra.  
 ¿Tiene *usté* alguien que le duela?  
 siete años lleva en ella.  
 yo en algo lo conociera.  
 del Regimiento de la Reina,  
 y una cinta de seda.  
 muerto en la guerra se queda  
 pa que testamento hiciera.  
 que me case con su prenda.  
 eso sí que no lo hiciera.  
 .....  
 a monjas las he de meter,  
 y otra para Santa Inés,  
 con ella me quedaré,  
 y me guise de comer.

<sup>136</sup> La informante canta *puñal* de seda.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a), Paca Moreno Martínez (76 a), María Doval Moreno (72 a), Bernardela Moreno (73 a). (Música registrada). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 14 de febrero de 2009. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 140

106

Es - tan do yo en mi bal cón bor-dan do pu - ños de se da

vi que ve - ní - a un sol - da do por el fal - deo de la sie rra.

Y estando yo en mi balcón  
vi que venía un soldado  
Lo llamé para preguntarle  
-Sí, señora, de allí vengo,  
-Pues tengo a mi maridito,  
-Déme usted señas de él  
-Mi marido es un buen mozo,  
-Sí, señora, lo conozco,  
solo me dio por encargo  
-Y eso es lo que yo no hago,  
tres hijas mocitas tengo  
Una se llama Rosaura,  
y otra que tengo en estudios  
-Ahora sí que yo te quiero,  
que me has sabido guardar

bordando puños de seda,  
por el faldeo de la tierra.  
que si venía de la guerra.  
¿tiene usted alguien en ella?  
siete años lleva en ella.  
por ver si lo conociera.  
un caballo blanco lleva.  
muerto ha quedado en la guerra,  
que me case con su prenda.  
y eso es lo que yo no hiciera,  
escoja usted la que quiera.  
otra se llama Isabel  
para que aprenda a leer.  
ahora sí que te querré,  
la honra de una mujer.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Bajos  
Filomena Martín Agredano, 2009

♩ = 112

107

Es - tan - do yo en mi bal - cón bor-dan - do pu - ños de se - da

vi de ba - jar un ca - ba - lle - ro ba - jar de Sie - rra Mo - re - na

Estando yo en mi balcón,  
vi bajar un caballero,  
Y yo bajé a preguntarle  
-Sí, señora, de allí vengo,  
-Sí, señor, tengo a mi novio,  
cuatro llevo esperando,

bordando un paño de seda,  
bajar de Sierra Morena.  
que si venía de la guerra.  
¿tiene usted a alguien que le duela?  
cuatro años lleva en ella,  
cuatro años esperaré,



si a los cuatro años no viene,  
 -Deme usted pelos y señales  
 -Mi novio es alto y moreno,  
 lleva un escudo bordado,  
 -Sí, señora, lo conozco,  
 y yo lo estuve velando  
 y el testamento que hizo  
 -Eso sí que no lo hago,  
 yo casarme yo con usted  
 -Abre los ojitos, Carmen,  
 que este que va en el caballo  
 Y allí fueron los abrazos,  
 y allí fueron los abrazos

a monja me meteré.  
 para ver si lo conociera.  
 soldado de transmisiones,  
 bordado de tres colores.  
 muerto se quedó en la guerra  
 para que el testamento hiciera,  
 fue que me casara con su prenda.  
 eso sí que no lo hiciera,  
 y mi novio muerto en la guerra.  
 si me quieres conocer,  
 tu novio dicen que es.-  
 allí fueron los delirios,  
 de los dos novios perdidos.

[Versión de **Ojuelos Bajos** (Fuente Obejuna) de Filomena Martín Agredano (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, de junio de 2009. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
 Adoración Jurado Pulgarín, 2009



Estando yo en mi balcón,  
 vi de pasar un soldado,  
 Yo bajé y pregunté  
 -Sí, señora, de allí vengo,  
 -Sí, señor, tengo a mi novio,  
 -Dame pelos y señales  
 -Mi novio es alto y moreno,  
 lleva un escudo bordado,  
 -Sí, señora, lo conozco,  
 y yo lo estuve velando  
 y el testamento que hizo  
 -Eso sí que no lo hago,  
 casarme yo con usted,  
 Tres años lo he estado esperando  
 si a los tres años no viene,  
 -Levántate de esta, Carmen,  
 que este que está en el caballo  
 Allí fueron los abrazos,  
 allí fueron los amores

bordando puños de seda,  
 venía de Sierra Morena.  
 que si venía de la guerra.  
 ¿tiene alguien que le duela?  
 tres años lleva en ella,  
 por ver si lo conociera.  
 sargento de transmisiones,  
 bordado de mis colores.  
 muerto se quedó en la guerra  
 para que el testamento hiciera,  
 que me case con su dueña.  
 eso sí que no lo hiciera,  
 mi novio muerto en la guerra.  
 y otros tres esperaré,  
 soltera yo quedaré.  
 si me quieres conocer,  
 tu novio dicen que es.-  
 allí fueron los remiros,  
 de los dos novios queridos.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Adoración Jurado Pulgarín (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, abril de 2009. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

109 

Estando yo en mi balcón,  
yo vi un soldado,  
Yo bajé y le pregunté  
-Sí, señora, de allí vengo,  
-Sí, señor, tengo a mi novio,  
-Dame pelos y señales  
-Mi novio es alto y moreno,  
lleva un escudo bordado,  
-Sí, señora, lo conozco,  
y yo lo estuve velando  
y el testamento que me hizo  
-Eso que sí no lo hago,  
casarme yo con usted,  
Tres años lo he estado esperando  
si a los tres años no viene,  
-Levántate de esta, Carmen,  
que este que está en el caballo  
Allí fueron los abrazos,  
allí fueron los gozosos

bordando puños de seda,  
bajar de Sierra Morena.  
que si venía de la guerra.  
¿tiene alguien que le duela?  
tres años lleva en ella,  
por ver si lo conociera.  
sargento de transmisiones,  
bordado de mis colores.  
muerto en la guerra se queda  
para que testamento me hiciera,  
que me casara con su dueña.  
eso que sí no lo hiciera,  
y mi novio muerto en la guerra.  
y otros tres esperaré,  
mocita yo quedaré.  
si me quieres conocer,  
tu novio dicen que es.-  
allí fueron los suspiros,  
de dos amores queridos.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Rafaela Obrero Blázquez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

Nos encontramos con un segundo grupo de variantes de este mismo romance recogidas en localidades del norte de la provincia, bastante alejadas de El Higueral y con un tipo melódico completamente distinto. La primera versión de El Arrecife, aunque indudablemente emparentada con este tipo melódico, se distingue claramente del resto, por lo que se analizará por separado, aunque en paralelo con las restantes. Hallamos en ella una melodía de configuración circular de esas que aparecen con relativa frecuencia en el repertorio del romancero. Da la impresión de comenzar “ex abrupto” y el sentido de la frase completa no aparece hasta que se alcanza el final de la misma. A ello se suma una indefinición modal que hace que no sepamos bien dónde se encuentra la finalización lógica del discurso melódico, con lo que se crea

completamente la sensación de una rueda sin principio ni fin: el arranque requiere un reposo para su comprensión, pero el final parece exigir una continuación.

En principio debemos situar este tipo melódico en el *modo de la*. La aparición del VII grado natural y la ausencia de la función de dominante del V así lo sugieren. El comienzo en el cuarto grado y la insistencia en el mismo le otorgan a esta melodía una inclinación al modo hipodórico gregoriano. De esta ambigüedad modal procede el carácter inconcluso y circular del romance. El giro con el que finalizan los dos primeros incisos es claramente suspensivo, y cuando llegamos al último “la” tenemos la impresión de que esa no es la nota final. Por esta razón el discurrir melódico nos impulsa siempre a continuar, lo que en un canto narrativo resulta de lo más conveniente.

El resto de las versiones se enmarcan mejor en el contexto de un modo de *do*, con finalización en el tercer grado. Este final y la presencia no funcional de la sensible determinan la modalidad en detrimento del carácter tonal que podría suponerse.

El ámbito que recorre es de una séptima en todos los casos salvo en las versiones 107 y 108. Un ámbito reducido que en la primera versión lo sería más aún sin el salto de cuarta del tercer inciso.

La estructura formal de esta melodía de El Arrecife sería la siguiente:

A	A	B	B'
a	b	c	d

Una estructura de las más rudimentarias con la característica repetición de incisos. Según la clasificación de Etzion y Weich corresponde al tipo VI en el que las cuatro frases se organizan en dos unidades independientes. Al perfil sinusoidal de los dos primeros incisos le sigue el descendente tercero y el último en arco.

Las demás versiones tienen sus incisos más claramente diferenciados, por lo que les conviene mejor el esquema:

A	B	C	D
a	b	c	d

En este caso, el tipo melódico al que se ajusta el perfil es el tipo I

Desde el punto de vista rítmico, destaca la homogeneidad y simetría del discurrir melódico en todos los casos, aunque entre las seis versiones encontramos variaciones

significativas que son un buen ejemplo de la flexibilidad con la que hay que tratar las interpretaciones de las melodías del romancero. Encontramos versiones que se ajustan mejor a un compás ternario y otras en binario; alguna presenta dos puntillos en todos sus incisos, mientras que en otras solo aparecen esporádicamente o desaparecen, convirtiéndose en una secuencia fluida de corcheas. La diversidad de metros elegidos en la transcripción trata de reflejar esta variedad en las interpretaciones de la misma melodía.

En todos los casos los cuatro incisos presentan un diseño rítmico simétrico con comienzo tético y final femenino.

La versión del El Arrecife se enmarca en el estilo narrativo severo. Sin embargo, las restantes amplían su recorrido y se configuran más cercanas al estilo narrativo melódico.

La siguiente versión recogida en Montánchez por Bonifacio Gil (GIL GARCÍA, 1956) ofrece un claro parecido con las nuestras.

Otra con cambio de asonancia.

Dicto: Angela Galán Rubio, sirviente,  
de Montánchez (Caceres)

La cantan las niñas formando corro.

\* Allegro

26

Eh-tan-do en mi bal-con-ci-to 3or-dan-doun

pa-nue-lo en se-da, Vi-de ve-nir a un sol-

da-do Por eh-ta Sie-rra Mo-re-na.

En este, como en otros muchos casos, observamos que lo que se mantiene en común entre versiones alejadas son los rasgos rítmicos generales (aunque se hayan perdido los puntillos) y el perfil global de la melodía, pero no el sistema modal o tonal al que se ajuste.

Como conclusión, insistimos en que en el caso de la versión de El Arrecife nos encontramos ante una de las expresiones más singulares de nuestro romancero musical. Tanto sus rasgos particulares como el conjunto de la melodía denotan su carácter

arcaico, lo que es sinónimo de austeridad por un lado y, por otro, de gracioso ingenio en la adecuación de la frase melódica al estilo narrativo.

Hay también una variante algo alejada de las nuestras en el *Romancero de la provincia de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 917)

\* \* \*

## 56. LAS SEÑAS DEL ESPOSO (III)

[0221/038]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Inés Guisado Rodríguez, Felipa Masiñano Manzanedo,  
Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 180

110

Mi ma - ri - do es un gran mo - zo y vi - va el a - mor, mi ma - ri - do es un gran mo - zo y vi - va el a - mor ves - ti - do de a - ra - go - nés y vi - va el an - dén, ves - ti - do de a - ra - go - nés y vi - va el an - dén.

Mi marido es un gran mozo,  
y en la punta de la espada  
que lo bordé cuando niña,

vestido de aragonés  
lleva un pañuelo francés  
cuando niña lo bordé.

.....

.....

[Versión de **El Porvenir** de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 6 hemistiquios.]

\* \* \*

La última melodía con la que encontramos este romance de *Las señas del esposo* es una melodía en tono menor, aunque solo los finales de los incisos tercero y cuarto apuntan a esta conclusión, ya que los dos primeros ofrecen un claro aroma modal, en concreto del modo de *mi*. El ámbito es de una octava.

La estructura está condicionada por las repeticiones de los dos hemistiquios y los estribillos internos. Puede esquematizarse del siguiente modo:

A	A	B	B
a+e.i.(1)	a+e.i.(1)	b+e.i. (2)	b+e.i. (2)

Se repiten, pues, tanto los versos del texto como los incisos musicales. Y por estas repeticiones podemos catalogar este tema como del tipo VI.

El comienzo es anacrúsico con un arpeggio ascendente del acorde de tónica en corcheas. Los finales, gracias a los estribillos internos, son todos masculinos.

Rítmicamente, es un tema melódico bastante regular en compás ternario. Destacan las corcheas de las anacrusas y los puntillos en el primer estribillo interno.

El estilo podemos considerarlo como narrativo severo.

\* \* \*

## 57. LA CONDESITA (I)

[0110/041]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 80

111 

Se pu - bli - ca - ron las gue - rras, se pu - bli - ca - ron las



gue - rras por Fran - cia y Por - tu - gal, por Fran - cia y Por - tu - gal.

Se ha publicado una guerra  
y el conde de Girasoles  
la condesa, como niña,  
-Conde, si te vas ahora,  
-Si a los siete años no vuelvo,  
Ya han pasado los siete años,  
Y estando un día cenando,  
-Quiero que me des permiso  
-Mi permiso ya lo tienes  
Se vistió de peregrina,  
cogió el bordón<sup>137</sup> en la mano,  
Y andaba los siete reinos  
y a la venida de vuelta,  
-Vaquerito, vaquerito,  
¿de quién llevas tantas vacas,  
-Del Conde Flores, señora,  
Y al oír esas palabras,  
-Vaquerito, vaquerito,

con Francia y con Portugal  
lo nombran de capitán,  
no dejaba de llorar:  
dime cuándo volverás.  
viuda te puedes llamar.  
y el conde no viene ya.  
la condesa y su papá:  
para salirlo a buscar.  
y mi bendición además.-  
para salirlo a buscar,  
y ha salido a caminar.  
por Francia y Portugal,  
se ha encontrado un vacar.  
por la Santa Trinidad,  
con tanto hierro y señal?  
que mañana se va a casar.-  
y al suelo cayó mortal:  
por Dios y por caridad,

<sup>137</sup> Bastón más alto que la estatura normal de un hombre, como el que solían llevar los peregrinos.

que me niegues la mentira  
 -Mucha gente convidada  
 -Toma esta onza de oro  
 Y al llegar frente al castillo  
 -Y una limosna, buen conde,  
 -Se ha echado mano al bolsillo  
 -¡Ay qué limosna tan chica,  
 -Pues que pida la romera,  
 -Pido ese anillo de oro  
 Y se abrió de arriba abajo  
 y un sayal de tela verde  
 Y al mirar de arriba abajo  
 ni con agua, ni con vino,  
 solo con palabras dulces,  
 La novia que estaba arriba  
 -¡Maldita<sup>139</sup> sea la romera!,  
 -No maldigas a la romera  
 Quédese con Dios la novia  
 que los amores primeros

y me digas la verdad.  
 de lejos llegando va.  
 y me encaminas allá.-  
 con don Flores vino a dar:  
 por Dios y por caridad.  
 y un real de plata da.  
*pa* tan grande capitán!  
 lo que pida se dará.  
 que en tu dedo chico está.-

que le dio al desposar.  
 y al suelo cayó mortal  
 lo pudieron recordar<sup>138</sup>,  
 que la romera le da.  
 en un grande ventanal:  
 ¿quién la trajo por acá?  
 que es mi mujer natural.-  
 vestidita y sin casar,  
 son muy malos de olvidar.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 74 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Almodóvar del Río  
 María García Castilla, Carmen Ballesteros Mesa, 2003

112 

Se ha pronunciado una guerra  
 y al conde de Mirasoles  
 La condesa, como niña,  
 —Conde, si te vas ahora,  
 —Si a los siete años no he vuelto,  
 Pasaron los siete años  
 Estando un día en la mesa,  
 —Si tú me dieras licencia,  
 —Si tú mi licencia esperas,  
 Se vistió de *pelegrina*  
 Ha andado los siete reinos

entre Francia y Portugal  
 lo nombran de capitán.  
 no hace *na* más que llorar:  
 dime cuándo volverás.  
 no me salgas a buscar.—  
 y el rey-conde por allá.  
 la niña con su papá:  
 para salirle a buscar...  
 mi licencia tienes *dá*.—  
 y lo ha salido a buscar.  
 entre Francia y Portugal;

<sup>138</sup> Recordar. Recobrar, despertar.

<sup>139</sup> La informante canta *maldiga*.

a la venida de vuelta  
 —Vaquerito, vaquerito,  
 ¿de quién es este ganado  
 —Del conde de Mirasoles  
 —Vaquerito, vaquerito,  
 La ha cogido de la mano  
 Ha pedido una limosna  
 Se ha echado mano al bolsillo  
 —¡Ay, qué limosna tan corta,  
 —¡Ay, qué niña tan bonita!  
 Que esta le parece a una  
 —Yo soy la misma, rey conde,  
 El pan que hayáis amasado  
 y el vino que hayáis comprado  
 la carne que hayáis comprado  
 que el rey-conde es mi marido  
 el hijo que me dejaste

ha encontrado una vacá.  
 dime, por Dios, la verdad,  
 con tanto hierro y señal?  
 que está nombrado a casar.  
 dime, por Dios, ¿dónde está?—  
 y la ha puesto en el portal.  
 y el rey-conde sale a dar.  
 y se ha sacado un real.  
 para persona real!  
 ¡Ay, qué niña tan *salá*!  
 que me dejé por allá.  
 soy tu mujer natural.  
 a los pobres se les da;  
 lo podéis entinajar;  
 la podéis echar en sal;  
 y me lo vengo a llevar;  
 pregunta por su papá.—

[Versión de **Almodóvar del Río** de Carmen Ballesteros Mesa (86 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 29 de agosto de 2003. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance de *La Condesita*, conocido también como *El conde Sol* o *El conde Flores*, se encuentra muy difundido, sobre todo en la Península y Marruecos. (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 121) Señala Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos* que había encontrado ya en aquel entonces más de doscientas cincuenta versiones del mismo (MENÉNDEZ PIDAL, 1976, págs. 211-212). El tema que trata, el de la boda estorbada, es muy frecuente en la baladística europea. Hay versiones inglesas, escandinavas, alemanas, rumanas, griegas, etc. (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 244). También trata este tema el antiguo romance juglaresco de finales del XV *El conde Dirlos*, del que podría derivar este nuestro, aunque cambiando el sexo de los protagonistas. En realidad, no se conocen versiones antiguas. Los textos más antiguos son ya de la tradición moderna, como, por ejemplo, la que Estébanez Calderón publica en sus *Escenas andaluzas* en 1847.

En los diversos romanceros y cancioneros que hemos consultado aparece cantado con un número elevado de melodías distintas.

También disponemos en nuestra provincia de tres versiones de este romance de *La condesita* que nos descubren dos temas melódicos. El primero es el recogido en Ochavillo del Río y Almodóvar del Río, dos localidades muy cercanas. Se trata de una melodía muy simple en estilo narrativo severo, caracterizada por su sencillez y arcaísmo, que repite los incisos en paralelo a la repetición de los hemistiquios. En el



reducido ámbito de una sexta y una quinta, respectivamente, se inscribe un tema cuyo sistema tonal se ajusta al modo de *do*. Una vez más nos hallamos ante un caso de circularidad, pues los dos primeros incisos apuntan hacia un tono de fa, mientras que los dos últimos son los que desvelan que el modo real es el de do. La relación de cuarta justa que se da entre la última nota y la primera es la que produce esa sensación de círculo cerrado cuando es cantado verso tras verso. Es de esas melodías que no parecen tener un sentido coherente fuera del contexto romancístico en el que la repetición constante de la misma le confiere la ligazón que precisa para ser comprendida. La inscribimos finalmente en el *modo de do* y no como una melodía tonal mayor por ser el tercer grado el que ocupa un papel preponderante en detrimento del quinto.

También su estructura formal y diseño muestran el sabor antiguo al que nos referimos. Esta es la estructura:

A	A	B	B
a	a	b	b

Como vemos comprende solo dos versos octosílabos cada uno de los cuales se repite. Los incisos también se repiten acompañando a cada verso.

El perfil se acomoda perfectamente al tipo VI de la clasificación que venimos utilizando, pues las repeticiones establecen dos unidades de dos incisos cada una.

El comienzo es anacrúsico mediante una breve escala ascendente. El final masculino lo exige la rima con la que acaban todos los versos, ya que se trata de una palabra aguda.

La regularidad rítmica es también completa, ya que en un compás binario constante se sitúan los cuatro incisos que se ajustan al mismo esquema rítmico. Destaca la síncopa cuya reiteración monótona se convierte en el motor rítmico de esta melodía.

El estilo de esta melodía es claramente reconocible como narrativo severo. Las características que venimos describiendo confluyen en él. Se trata además de uno de los ejemplos más claros de este estilo en nuestro romancero de Córdoba.

No hemos encontrado esta melodía en otros romanceros, aunque la versión que sigue, tomada del Cancionero de Burgos (MANZANO ALONSO, 2003, pág. 125) ofrece un lejano parentesco:

# 519 La Condesita (XXI)

Yudego

733  $\text{♩} = 112$

Ya ca - mi - na don Be - lar - de,  
ya ca-mi - na, ya se va, ya leen - si - llan el ca -  
ba - llo, yes - pue - la le da - ban ya.

Hasta aquí el análisis de esta bella y singular melodía que compendia los rasgos del más puro estilo antiguo.

\* \* \*

## 58. LA CONDESITA (II)

[0110/041]

Versión de Córdoba. Recogido en Burriana (Castellón)  
1979

113  $\text{♩} = 120$

Sie - te a - ños por la tie - rra, o - tros sie - te por la mar \_\_\_\_\_,  
si\_a los sie - te no he vuel\_\_\_\_\_to, ni - ña, te pue - des ca - sar.

Se ha declarado una guerra  
[A] mi novio, el Conde las Flores,  
-Siete años por la tierra,  
si a los catorce no he vuelto,  
Han pasado siete años,  
El padre le ha preguntado:  
-Padre, yo me caso pronto,  
con mi novio Conde las Flores  
Se vistió de peregrina,  
se encontraron unos caballos  
-¿De quién son estos caballos  
-Son del Conde de las Flores  
Siete vueltas dio al palacio,  
-Conde, deme una limosna,  
Se echó la mano al bolsillo,  
-¿No le parece poca cosa  
-¿Quién es esta peregrina  
-Fíjese en estos pendientes

Francia contra Portugal.  
lo han llamado *pa* capitán.  
otros siete por la mar,  
niña, te puedes casar.  
otros siete por la mar.  
-¿Niña, cuándo te vas a casar?  
padre, yo me caso ya  
que por Barcelona está.  
para Barcelona va;  
que tan elegantes van.  
que tan elegantes van?  
que mañana se va a casar.-  
a las siete le encontró.  
ya se lo agradezco yo.  
una peseta le dio.  
para lo que merezco yo?  
que tan elegante va?  
y en este lindo collar.

Fíjese poquito a poco  
Se besaron, se abrazaron,  
La novia lo estaba viendo  
-Que se tire, que se mate,  
porque los primeros amores

y los reconocerá.-  
se volvieron a besar.  
por el balcón se iba a tirar.  
que a mí no me importa ya,  
son muy duros de olvidar.

[Versión de **Córdoba** de una alumna de 2º de BUP en el IES Jaume I de Burriana (Castellón). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1979. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda melodía es de Córdoba, aunque recogida en Burriana (Castellón). Es una melodía en tono menor similar a la que aparece en el Cancionero Leonés (MANZANO ALONSO, 1988, pág. 159) con el número 666 que después comentaremos.

En efecto, la tonalidad menor queda perfectamente definida por los apoyos en las notas dominante y tónica con las que comienza y termina respectivamente, además del arpeggio sobre el acorde de tónica del tercer inciso.

El ámbito es de una novena recorrida en toda su extensión con gran equilibrio.

La estructura formal que presenta se ajusta al siguiente esquema:

A	B	C	D
a	b	c	d

Se trata de la más simple estructura melódica que podemos encontrar para entonar cuatro versos octosílabos. Carece de repeticiones y de estribillo interno. Pero esta simplicidad queda justificada por el equilibrio que guardan los cuatro incisos, sus cadencias bien reguladas, la simetría rítmica, etc

Estas características se plasman en un perfil muy particular que no se ajusta a ninguno de los tipos descritos por Etzion/Weich-Shahak, aunque presenta rasgos de varios de ellos. Al primer inciso, de perfil descendente le sigue un segundo que parece una reproducción del primero en un peldaño inferior, hasta la última nota, en la que, mediante un salto de cuarta, substituye el giro conclusivo que esperábamos por uno abiertamente suspensivo. Queda así la melodía en el aire a la espera de una respuesta conveniente. Esta la dan los dos últimos incisos mediante un amplio arco. El tercero arranca con el arpeggio de tónica alcanzando directamente el cénit al que sigue el descenso paulatino, con una semicadencia al final de este inciso. El cuarto continúa con

el descenso retomando a su vez el ritmo sincopado de los primeros incisos que en el tercero había desaparecido y que aquí es reelaborado para acomodarse al giro conclusivo final.

En cuanto a los aspectos rítmicos conviene destacar que la regularidad del compás se combina con la aparición de una figura sincopada en los dos primeros incisos que es ampliada en el cuarto para alcanzar un final masculino cuando los tres intermedios habían sido femeninos. Los comienzos son anacrúsicos excepto en el tercer inciso que como ya hemos señalado tiene fisonomía y función especiales.

Por lo explicado hasta aquí, calificamos el estilo de esta melodía como narrativo melódico, pues se acomoda perfectamente al carácter narrativo del romance, pero posee una belleza y equilibrio que le hacen cobrar importancia frente al texto.

Hemos encontrado otras versiones de esta melodía. He aquí la del Cancionero Leonés antes anunciada:

**666 La condesita (I)**

Andante Garfín

801

Se ha de- cla- ra- dou- na gue- rra en- tre Es-  
 pa- ña y por- tu- gal ya Ge- ri- nel- do lo  
 nom- bran de ca- pi- tán ge- ne- ral.

Aunque se trata indudablemente de la misma melodía hay importantes diferencias que hacen que nuestra versión sea más claramente tonal. En el segundo inciso de la versión cordobesa aparece la sensible formando parte de un arpeggio del acorde de dominante; y el insólito salto de séptima que aparece en el tercer inciso en la versión leonesa se corresponde en la nuestra con un arpeggio del acorde de tónica. Respecto al diferente compás empleado por Manzano en su transcripción, entendemos que, al menos a nuestra versión, que es la que hemos oído, le podría convenir ambos metros pues se trata de uno de esos casos de polimetría tan frecuentes en el romancero.

Nos ha decidido a emplear el  $\frac{3}{4}$  el tercer inciso que parece acomodarse mejor así, pero habría sido también posible transcribirlo en 6/8.

Veamos a continuación tres versiones del Cancionero de La Rioja (GIL GARCÍA, 1987, págs. 30-31):

**Allegro** Santa Eulalia Bajera

68  
44 B

Se ha de - cla - ra - do u - na gue - rra, Fran - cia con -  
tra Por - tu - gal, Y al con - de Flo - res, mi no - vio,  
Le han nom - bra - do ca - pi - tán.

(♩ = 63)

69  
44 C

Se ha de - cla - ra - do u - na gue - rra, Francia con - tra Por - tu -  
Sie - te vuel - tas por pa - la - cio, Y o - tras sie - te por la  
gal mar Ya mi no - vio el de las Flo - res Le han nom -  
Si a los ca - tor - ce no vuel - vo tú ya  
bra - do ca - pi - tán.  
te pue - des ca - sar.

**Allegro**

70  
44 D

Han pre - pa - ra - do u - na gue - rra, Fran - cia  
Sie - te a - ños por la gue - rra, O - tros  
con - tra Por - tu - gal Y al con - de, rey de las  
sie - te por la mar Si a los ca - tor - ce no  
flo - res Le han nom - bra - do ca - pi - tán.  
vuel - vo Tú ya te pue - des ca - sar.

Una versión de la misma melodía recogida en la provincia de Zamora, aquí con el romance de Gerineldo (MANZANO ALONSO, 1982, pág. 437):

**Gerineldo** Matellanes

772  $\text{♩} = 176$

Cuando Ge-re-nel-do i-ba a dar a-gua a su ca-ba-llo en las  
co-rrientes del ri-o con la ca-de-na a-ras-tran-do.

*FIN*

Y, finalmente, otras dos versiones extraídas del cancionero de Burgos (MANZANO ALONSO, 2003, págs. 121-122):

**515a La Condesita (XVI)** Roa de Duero

728  $\text{♩} = 182$

Ya se mar-cha don Ber-nar-do, ya se mar-cha, ya se  
va, de-jan-do su don-ce-lli-ta de ca-tor-ce-a-ños de  
dad, de ca-tor-ce-a-ños de dad.

**515b La Condesita (XVII)** Coculina

729  $\text{♩} = 66$

Ya ca-mi-na Fer-nan-di-to, ya ca-  
mi-na, ya se va, a ser-vir al rey de Es-  
pa-ña con su bue-na vo-lun-tad.

\* \* \*

# 59. LA MUERTE OCULTADA

[0080/042]

Versión de Luque  
Isabel González, 1978

114 

Ya vie - ne don Pe - dro de la gue - rra, he - ri - do, y vie -



ne vo - lan - do por ver a su hi - jo.

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
—¿Cómo estás, Teresa,  
—Bien estoy, don Pedro,  
—Y acaba Teresa  
que me está esperando,  
Y al bajar las escaleras,  
Su madre se queda  
—Responde, Teresa,  
¿Qué ruido es ése  
Responde la suegra  
—Un juego de naipes  
Ya cumplió Teresa  
—¿Qué *vestío* me pongo  
Responde la suegra  
—Ponte el *vestío* negro  
Doblen, doblen las campanas,  
tú no lo sabías,  
Y a la entrada de la iglesia,  
—¡Qué viuda tan guapa!

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu feliz parto?  
si no vienes malo.  
de dar tus razones  
y el rey en su cuartel.—  
don Pedro expiraba.  
triste y aflegida.  
como grande amiga.  
que hay en la cocina?—  
como grande amiga:  
por ver a la parida.—  
los cuarenta días.  
para ir a misa?—  
como grande amiga:  
que te convenía.—  
que don Pedro ha muerto,  
tú no lo sabías.  
todos le decían:  
¡qué viuda tan linda!

[Versión de **Luque** de Isabel González (50 a) madre de una alumna del IES "Baena". Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1978. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Coronada (Fuente Obejuna)  
Dolores Rivera Ortiz, 1995

115 

Ya vie - ne don Pe - dro de la gue - rra, he - ri - do, y vie -



ne vo - lan - do por ver a su hi - jo, y vie hi - jo.

Ya viene don Pedro  
y viene corriendo  
—Cuídeme, usted, madre,  
que voy a la sala

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo:  
estas cinco heridas,  
a ver a la parida .

-Suegra de mi suegra,  
-¿Qué ropa me pongo  
-Nuera de mi nuera,  
-Ponte la de negro,

la más suegra mía.  
para ir a misa?  
la más nuera mía:  
que hace pocos días.

[Versión de **La Coronada** (Fuente Obejuna). Cantada por Dolores Rivera Ortiz (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Manuel Morales Dueñas, abril de 1995. Música registrada. 16 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de El Arrecife  
Dolores Zafra Delgado, Josefa Zafra Delgado,  
Isabel Muñoz Muñoz, Isabel Ortiz Ortiz,  
Ana Ortiz Ortiz, Caridad Echevarría Ots, 2001

116  $\text{♩} = 116$   $\text{♩} = \text{♩}$

Ya vie - ne don Pe - dro de la gue - rra, he - ri - do, y vie -  
ne vo - lan - do por ver a su hi - jo.

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
-¿Cómo estás, Teresa,  
-Yo estoy bien, don Pedro,  
Al salir por la puerta,  
Su madre se queda  
Ya ha cumplido Teresa  
y se está peinando  
-¿Qué ropa me pongo  
-Te digo, mi nuera,  
ponte la de negro  
Al llegar a la iglesia,  
-¡Qué viuda tan guapa!,  
Al salir de la casa,  
que aquellas palabras  
-Te digo, mi nuera,  
que aquellas palabras  
Métete en mi cuarto,  
y enseña a tu hijo

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu bien parto?  
si no vienes malo.-  
don Pedro expiró.  
con pena y dolor.  
los cuarenta días  
para ir a misa.  
para ir a misa?  
como grandes amigas,  
que te convenía.-  
todos le decían:  
¡qué viuda tan linda!  
le dice a su suegra  
¿por qué las decía?  
como grandes amigas  
por ti las decía.-  
corre la cortina,  
a buenas doctrinas.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Dolores Zafra Delgado (63 a), Josefa Zafra Delgado (61 a), Isabel Muñoz Muñoz (55 a), Isabel Ortiz Ortiz (69 a), Ana Ortiz Ortiz (56 a) y Caridad Echevarría Ots (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 38 hemistiquios]

\* \* \*



Versión de Puente Genil  
1983

117  $\text{♩} = 100$

Ya vie - ne don Pe - dro de la gue - rra, he - ri - do,

lan - do

y vie - ne vo - lan - do por ver a su

hi - jo.

ne vo - lan - do

hi - jo. Y vie - ne vo - lan - do

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
—¿Cómo estás, Teresa,  
—Yo estoy bien, don Pedro,  
—Y acaba Teresa  
que me está esperando  
Y al bajar por las escaleras,  
triste y afligida  
Echen las campanas,  
para que no se entere  
Y al salir a misa  
—¡la viudita honrada!,  
—¿Qué es esto que he oído?,  
todos le decían:  
que don Pedro ha muerto,  
—Si don Pedro ha muerto,  
Agarró un puñal,

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu feliz parto?  
si tú vienes sano.  
de dar tus razones,  
el rey en su cuartel.  
don Pedro expiró.  
su madre quedó  
corran las cortinas,  
la recién parida.  
todos le decían:  
¡la recién parida!  
y al entrar en misa,  
/...../  
tú no lo sabías.  
yo no quiero vida—.  
se quitó la vida.

[Versión de **Puente Genil** de Carmen González (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 1983. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 120

118

Ya vie - ne don Pe - dro de la gue - rra\_he - ri - do

y vie - ne vo - lan - do por ver a su hi - jo.

y vie - ne vo - lan - do por ver a su hi - jo.

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
—Cúreme, usted madre,  
que voy a la sala  
—¿Cómo estás, Teresa,  
—Yo estoy bien, don Pedro,  
—Alárgame el niño  
por si acaso muero  
Sale por la puerta,  
su madre se queda  
Toquen las campanas  
*pa* que no se entere  
Ya cumplió Teresa  
y se está arreglando  
—Te digo, mi suegra,  
¿qué *vestido* me pongo  
—Te digo, mi nuera,  
Póntelo de negro  
Al salir por la puerta,  
¡Qué viuda tan guapa!,  
—Te digo, mi suegra,  
que aquellas razones  
—Te digo, mi nuera,  
que don Pedro ha muerto,  
Se metió en su cuarto  
—¡Hijo de mi alma!,  
tu padre había muerto

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
y estas cinco heridas  
a ver a la parida.  
de tu feliz parto?  
si no vienes malo.  
que voy a besarlo  
que le *haiga* besado.—  
don Pedro expiró,  
con pena y dolor.  
con grande alegría  
la recién parida.  
los cuarenta días  
para ir a misa.  
como grandes amigas,  
para ir a misa?—  
como grandes amigas:  
que te convenía.—  
todos le decían:  
¡qué viuda tan linda!.  
como grandes amigas,  
por qué las decían.  
como grandes amigas;  
tú no lo sabías—.  
corrió las cortinas:  
¡hijo de mi vida!,  
yo no lo sabía.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández,  
el 5 de septiembre de 2003. 56 hemistiquios.]

\* \* \*

119  $\text{♩} = 116$

Ya vie ne don Pe-dro de la gue-rra he - ri - do, y vie ne vo - lan-do

por ver a su hi - jo, y vie ne vo - lan-do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
 y viene volando  
 —Cúreme usted, madre,  
 que voy a la sala  
 —¿Cómo estás, Teresa,  
 —Yo estoy bien, don Pedro,  
 —Yo no vengo malo,  
 que ganas de verte  
 Ha salido la puerta a verlo:  
 por si acaso muero,  
 Al salir por la puerta,  
 Su madre se queda  
 Doblan las campanas  
 su madre se queda  
 La ha llamado [la] nuera,  
 —¿Qué es ese ruido  
 Le dice la suegra  
 —El juego de naipes  
 Ya cumple Teresa  
 se peina y se lava  
 Le dice a la suegra,  
 —¿Qué ropa me pongo  
 Le digo a mi nuera,  
 —Póntela de negro  
 Al salir por la puerta  
 todos la miraban  
 -¡Qué viuda tan guapa!,  
 Ya se mete para dentro  
 le dice a su suegra,  
 -Aquellas palabras  
 -Te digo, mi nuera,  
 aquellas palabras  
 que mi hijo ha muerto,  
 que don Pedro ha muerto,  
 Se metió en su cuarto  
 y abrazó a su hijo:  
 que tu padre ha muerto,  
 que no tienes padre,

de la guerra, herido,  
 por ver a su hijo.  
 estas cinco heridas  
 a ver [a] la parida.  
 de tu feliz parto?  
 si no vienes malo.  
 Teresa, vida mía,  
 [es] lo que yo traía.-  
 -Que quiero besarlo  
 que lo haya besado.-  
 don Pedro expiró.  
 con pena y dolor.  
 que don Pedro ha muerto,  
 haciendo el duelo.  
 como buena amiga:  
 que hay en la cocina?—  
 como buena amiga:  
 porque estás parida.—  
 los cuarenta días,  
 para ir a misa.  
 como buena amiga:  
 para ir a misa?—  
 como buena amiga:  
 que te convenía.—  
 todos la miraban,  
 todos le decían:  
 ¡qué viuda tan linda!  
 triste y afligida,  
 como buena amiga:  
 ¿por quién las decían?  
 como buena amiga,  
 por ti las decían  
 tú no lo sabías,  
 tú no lo sabías.-  
 corrió la cortina,  
 -¡Hijo de mi vida!,  
 yo no lo sabía,  
 yo no lo sabía.-

\* \* \*

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)

Inés Guisado Rodríguez, Lucía Mújica,

Felipa Masiñano Manzanedo, Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 92      ♩ = ♩

120

Ya vie ne don Pe-dro de la gue-rra he - ri - do, y vie ne vo - lan-do

por ver a su hi - jo, y vie ne vo - lan-do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
-¿Cómo estás, Teresa,  
-Yo estoy bien, don Pedro,

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu feliz parto?  
si no vienes malo.

[Versión de **El Porvenir** de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a), Antonia Cabello Lozano (70 a) e Inés Guisado Rodríguez (83 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
M<sup>a</sup> Ángeles de la Bella Jiménez, 2009

♩ = 116      ♩ = ♩

121

Ya vie-ne don Pe-dro de la gue-rra he - ri - do, y vie ne vo - lan-do

por ver a su hi - jo, y vie ne vo - lan-do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
-¿Cómo estás, Teresa,  
-Yo estoy bien, don Pedro,

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu feliz parto?  
si tú no estás malo.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de M<sup>a</sup> Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Cardenchosa / Los Panches  
Araceli Franco Gallardo, 2009

122  $\text{♩} = 120$   $\text{♪} = \text{♪}$

Ya vie ne An - to - nio de la gue - rra he - ri - do, y vie - ne vo - lan - do

por ver a su hi - jo, y vie - ne vo - lan - do por ver a su hi - jo,

Ya viene Antonio  
y viene volando

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.

[Versión de **La Cardenchosa** de Araceli Franco Gallardo (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Peñalosa  
Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

123  $\text{♩} = 116$   $\text{♪} = \text{♪}$

Ya vie ne don Pe - dro de la gue - rra he - ri - do, y vie ne vo - lan - do

por ver a sus hi - jos, y vie ne vo - lan - do por ver a sus hi - jos,

Ya viene don Pedro  
y viene volando

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.

[Versión de **Peñalosa** de Remedios Giráldez García (80 a), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a), Leocadia Osuna Martín (68 a) y Cándida Sánchez Gallego. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

124  $\text{♩} = 100$   $\text{♪} = \text{♪}$

Ya vie ne don Pe - dro de la gue - rra he - ri - do, y vie ne co - rrien - do

por ver a su hi - jo, y vie ne co - rrien - do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
y viene corriendo

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.

-¿Cómo estás, Teresa,  
-Yo estoy bien, don Pedro,

de tu feliz parto?  
si tú no estás malo.

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaviciosa  
Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández  
Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

125  $\text{♩} = 116$   $\text{♩} = \text{♩}$

Ya vie ne don Pe-dro de la gue-rra he - ri - do, y vie ne vo - lan-do

por ver a su hi - jo, y vie ne vo - lan-do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
y viene volando

.....  
-Cúreme usted, madre,  
que voy a la sala

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.

.....  
de estas cinco heridas  
a ver [a] la parida.

[Versión de **Villaviciosa** de Francisca Sedano Hernández (82 a), Rafaela Serrano Fernández (70 a), Rosario Cabello Calero (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Conchi García González, 2008

126  $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = \text{♩}$

Ya vie ne don Pe-dro de la gue-rra he - ri - do, y vie ne vo - lan-do

por ver a su hi - jo, y vie ne vo - lan-do por ver a su hi - jo,

Ya viene don Pedro  
y viene volando  
-¿Cómo estás, Teresa,  
-Yo estoy bien, don Pedro,  
-Yo no vengo malo,  
que me está esperando

de la guerra, herido,  
por ver a su hijo.  
de tu feliz parto?  
si tú vienes malo.  
que me voy esta noche,  
el rey en la corte.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Conchi García González (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance centrado en el tema de la viuda sin saberlo tiene antecedentes en distintas baladas europeas; concretamente de Escandinavia, Bretaña, Italia y Francia. Aunque el origen es muy controvertido, piensa Díaz-Mas que sería de la francesa *Le roi Renaud* de donde procedería el relato de nuestro difundido romance. (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 303). No aparece recogido en las recopilaciones antiguas. Las versiones actuales son muy diferentes en forma y contenido. Se distinguen tres tradiciones: una hexasilábica arcaizante, una octosilábica y una tercera que prescinde de los detalles del comienzo (la salida a cazar del protagonista). Es esta última versión del texto la única que encontramos en nuestra provincia.

En nuestro trabajo en la provincia de Córdoba es uno de los romances que hemos encontrado en mayor número, si bien en algunas ocasiones las informantes tan solo recuerdan los primeros versos: *Ya viene don Pedro de la guerra, herido,/ y viene corriendo por ver a su hijo*. Y se trata de un caso en el que la melodía es siempre la misma y viene indisolublemente asociada al texto. Hemos escuchado en decenas de ocasiones entonar esta arcaica cantinela al sugerir el *incipit* del texto a los informantes.

Esta melodía con la que se entona es, como veremos, muy interesante en varios sentidos. Para facilitar la lectura comparativa hemos dispuesto las trece versiones en paralelo. En esta tabla comparativa vemos cómo el modo en que se encuadra es el modo de *si*. Los finales de los hemistiquios segundo y cuarto así lo confirman. En realidad podría interpretarse como modo de *mi* la mayoría de las versiones, pero el ascenso al *fa* de las versiones de Luque, Puente Genil y Almodóvar nos muestran la verdadera filiación al modo de *si*. El ámbito es muy reducido: una sexta menor en casi todas las versiones y una séptima disminuida en las tres mencionadas. Podríamos hablar de un tetracordo único (*si-mi*) con una ampliación inferior de dos notas.

La estructura melódica es muy simple. Los tres incisos se entonan sobre dos hemistiquios que se repiten

A	B	C	D
a	a	b	b

# Comparativa "La muerte ocultada"

Luque  $\text{♩} = 92$

La Coronada  $\text{♩} = 88$

El Arrecife  $\text{♩} = 116$

Puente Genil  $\text{♩} = 100$

Almodóvar  $\text{♩} = 120$

Ochavillo  $\text{♩} = 116$

El Porvenir  $\text{♩} = 92$

Hinojosa  $\text{♩} = 116$

La Cardencha  $\text{♩} = 120$

Peñalosa  $\text{♩} = 116$

Pozoblanco  $\text{♩} = 100$

Villaviciosa  $\text{♩} = 116$

Vva del Rey  $\text{♩} = 120$



El perfil se acomoda al Tipo VI pues los dos primeros incisos aparecen encadenados y los dos últimos son rítmicamente homogéneos.

El comienzo de la frase es tético mediante la repetición de la misma nota hasta cuatro veces. El final es femenino con la fórmula yámbica corchea-negra, fórmula que se repite en los tres finales de la frase.

Destaca la polimetría irregular sobradamente confirmada en las trece versiones en la que se combinan metros binarios y ternarios en tan breve espacio.

Por el reducido ámbito, el modo y las demás particularidades, el estilo puede describirse como narrativo severo.

La lectura comparada de las trece variantes nos permite ver cómo aun siendo todas ellas muy parecidas, presentan pequeñas diferencias que las hacen todas distintas. Las diferencias afectan sobre todo a la secuencia de alturas pues la distribución métrica es común y también, salvo alguna excepción, el valor de las figuras. Llama la atención la regularidad en las cadencias, tanto las intermedias como las finales que vienen a caer siempre en la nota final *si* o la nota inferior *la*.

Una variante de este tema se encuentra también en *El romancero de Fernán Núñez* (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n). En el *Romancerillo de Arcos* hay recogida otra muy interesante (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 180).

\* \* \*

60. DON BUESO (I)

[0169/043]

Versión de La Carlota  
Rosario Aguilar y Claudia Fernández, 2003

127  $\text{♩} = 60$

A - pár-ta - te mo-ra be-lla, a - pár-ta - te mo-ra  
lin-da de - ja be-ber mi ca - ba-llo a - gua cla-ray cris  
- ta - li - na de - ja be-ber mi ca - ba-llo a -  
- gua cla-ray cris - ta - li - na

-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-Yo no soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
Al llegar a los montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Mi padre era un caballero  
con mi hermano *Moralejo*  
-¡Ay, cielos lo que he oído!  
que por traerme una esposa,  
que por traerme una dama,

apártate, mora linda,  
agua clara y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
día de Pascua Florida.  
la niña llora y suspira.  
¿por qué lloras, mora linda?  
que aquí a cazar venía  
y yo en compañía venía.  
¡Virgen Sagrada María!,  
me traigo una hermana mía,  
me traigo una hermana mía.

[Versión de **La Carlota** de Rosario Aguilar (65 a) Claudia Fernández Jiménez (68 a) y acompañadas por otras mujeres de este pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 22 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Higueral (Iznájar)  
Ana Casado Marín, 1975

♩. = 84

128

A - pár - ta - te, mo - ra - le - a, a - pár - ta - te, mo - ra lin - da, de -

ja be - ber mi ca - ba - llo de e - se a - gua cris - ta - li - na, de -

ja be - ber mi ca - ba - llo de e - se a - gua cris - ta - li - na.

–Apártate, *moralea*,  
deja beber mi caballo  
–No soy mora, caballero,  
que me robaron los moros  
–¿Quieres venirte conmigo  
–Y mi honra, caballero,  
–Te juro al pie de mi espada,  
de no tocarte, ni amarte,  
Y al *allegar* a los montes,  
–¿Por qué lloras, *moralea*?  
–Porque aquí, en aquellos montes,  
y mi hermano *Moralea*,  
–¡Oh, Dios mío, qué es lo que oigo!  
pensé traer una dama

apártate, mora linda,  
de *ese* agua cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
el día [de] Pascua de Oliva.  
subida en mi caballería?  
¿dónde me la dejaría?  
te juro al pie de mi vida,  
hasta los montes de Oliva.  
ella a llorar se ponía.  
¿por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía  
y toda su compañía.  
¡Virgen Sagrada María!,  
y traigo una hermana mía.–

[Versión de **El Higueral** (Iznájar). Cantada por Ana Casado Marín, 51 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Antonio Cruz Casado, Francisco González Cerezo y Juana Toledano, mayo de 1975. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
Antonia Gómez, 1983

♩ = 124

129

La rei - na sa - lió\_a pa - se - o por

u - na mon - ta - ña\_a - rri - ba, se la\_en - con - tra - ron los

mo - ros se la lle - va - ron cau - ti - va;

La reina salió a paseo  
se la encontraron los moros

por una montaña arriba,  
se la llevaron cautiva;

su padre se ha vuelto loco  
y su hermano *Moralejo*  
Ha andado los siete reinos  
se la encontró lavando  
-Apártate, mora bella,  
deja beber a mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-Si quieres volver a España  
sin tocarte, ni mirarte,  
Yendo por aquellos montes  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Lloro porque aquí en estos montes  
con mi hermano Moralejo  
-¡Dios mío!, ¿qué es lo que oigo?,  
que por robar a una mora  
Quitarle el luto al palacio,  
que ya apareció la reina

su madre llora y suspira  
la busca de noche y día.  
por toda la morería,  
y ya no la conocía:  
apártate, mora linda;  
agua fresca cristalina.  
que soy de España nacida;  
noche de Pascua Florida.  
aquí en mi caballería,  
y hasta ser esposa mía.  
la mora llorando iba.  
¿por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía  
y toda su compañía.  
¡Sagrada Virgen María!,  
he robado a una hermana mía.  
ventanas y celosías,  
que buscabais noche y día.

[Versión de **Puente Genil** de Antonia Gómez (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 1983. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Josefa Mariscal Aguilera, 2002

♩ = 140

130

La rei - na se pa - se - a - ba por un a - rro - yi - to a -

rri - ba, se la en-con-tra - ron los mo - ros se la lle - va - ron cau - ti - va.

La reina se paseaba  
se la encontraron los moros,  
Su hermano la está buscando  
Se la encontraron lavando  
-¿Qué haces aquí, moraleja?,  
-Lavándole los pañales  
-Te quieres venir conmigo  
-Y mi honra, caballero,  
-En el filo de mi espada  
Se la montó en su caballo,  
y allí al llegar a Pinos Altos,  
-¿Por qué lloras, moraleja?,  
Mi hermano aquí en otros tiempos,  
y mi padre Moralejo,  
-¿Qué palabras oigo yo?,  
pensé traerme una esposa  
Abrid puertas y ventanas,  
que ha aparecido la reina  
El padre se volvió loco,  
-Hija de mi corazón,  
En el castillo del moro

por un arroyito arriba,  
se la llevaron cautiva.  
por toda la serranía.  
y a la mora que allí había:  
¿qué haces aquí, mora linda?  
a todas las moras que aquí había.  
hacia los Montes de Oliva?  
¿dónde la dejo metida?  
y en mi corazón metida.-  
cazando por allí había,  
la mora llora y suspira.  
¿por qué lloras mora linda?  
aquí a cazar venía  
con toda su compañía.  
¡Virgen Sagrada María!,  
y traigo a una hermana mía.  
balcones y celosías,  
que por mayo fue perdida.-  
la madre llora y suspira:  
¿dónde has estado metida?  
tres años menos un día,

lavándole los pañales

a todas las moras que allí había.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Josefa Mariscal Aguilera (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 2002. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

♩ = 132

131

La rei - na se pa - se - a - ba por un a - rro - yi - to a -  
rri - ba, la cau - ti - va - ron los mo - ros se la lle - va - ron cau -  
ti - va. la cau - ti - va - ron los mo - ros se la lle - va - ron cau - ti - va.

La reina se paseaba  
la cautivaron los moros,  
su madre se vuelve loca,  
y su hermano el Moralejo  
con un caballito blanco  
Se la ha encontrado lavando  
—Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
—No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
—¿Si quieres venirte vente  
—Sí, señor, buen caballero,  
Y la ropa que yo lavo  
—La de Holanda y de hilo  
y la que no valga nada  
Se ha montado en su caballo  
al llegar a aquellos montes  
—¿Qué te pasa, bella mora?,  
—Porque hacia estos montes  
mi hermano el Moralejo  
—¡Qué palabra es la que oigo!,  
que por traerme una mora,  
¡Abran mis padres ventanas,  
que ya apareció la rosa  
Su madre se vuelve loca,  
que ya apareció la rosa

por un arroyito arriba  
se la llevaron cautiva;  
su padre llora y suspira  
en busca de ella salía,  
que era una monería.  
pero no la conocía:  
y apártate, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
yo soy cristiana cautiva,  
Pascua de Mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
de buena gana me iba.  
¿dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
el río abajo se tira.—  
y hacia los montes camina;  
la mora llora y suspira.  
¿por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía,  
y toda su compañía.  
¡Virgen Sagrada María!,  
me traigo una hermana mía.  
balcones y celosías,  
que de mayo está perdida—.  
su padre llora y suspira,  
que de Mayo está perdida.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, septiembre de 2003. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

132  $\text{♩} = 66$

A - pár - ta - te mo - ra be - lla, a - pár - ta - te

mo - ra lin - da de - ja be - ber mi ca -

ba - llo a - gua fres-ca y cris - ta - li - na

-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
—Sí, señor, buen caballero,  
y la ropa que yo lavo  
-La de seda y la de holanda  
y la que no valga nada  
/...../  
/...../  
Ya se van acercando  
-¿Por qué lloras, reina mora?,  
-Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermano el Moralejo  
/...../  
-Abre puertas y cerrojos,  
que ya apareció la rosa

apártate, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
por Pascua en mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
de buena gana me iba  
¿adónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
por el río abajo iría.-  
/...../  
/...../  
hacia los montes de Oliva  
¿por qué lloras, reina mía?  
de paseo yo salía  
y toda su compañía.  
/...../  
ventanas y celosías,  
que por mayo fue perdida.

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez Gallego (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 78

133

A - pár - ta - te, mo - ra be - lla, a -

pár - ta - te mo - ra lin - da de -

ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua

fres - ca y cris - ta - li - na de -

ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua

fres - ca y cris - ta - li - na.

–Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
–No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
–¿Te quieres venir conmigo?  
y la ropa que yo lavo  
–La de seda y de holanda  
y la que no valga nada  
–Y mi honra, caballero,  
–En la punta de mi espada  
Pasando por aquellos montes,  
–¿Qué te pasa mora bella?,  
–En otros tiempos de atrás,  
y mi hermano *Moralejo*  
–¡Abrid puertas y balcones,  
que por traerme a una esposa,  
que ha aparecido una rosa

apártate, mora linda,  
agua fresca y cristalina:  
que soy cristiana cautiva,  
de esta tierra *transeutiva*.  
–Por mi gusto yo me iría.  
¿adónde la metería?  
en mi maleta metida  
por el río abajo iría.  
¿dónde me la dejaría?  
y en mi corazón metida.–  
la mora llora y suspira.  
¿qué te pasa mora linda?  
mi padre a mi casa iba  
y toda su compañía.  
ventanas y celosías!,  
me traigo una hermana mía,  
que en el mundo había perdida.

[Versión de **Córdoba** de Pilar Beltrán (63 a). Recogida por M<sup>a</sup> Visitación Benedit Beltrán (hija de la informante), en marzo de 1992. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

134  $\text{♩} = 88$

La rei - na se pa - se - a - ba

por u - na mon - ta - ña a - rri - ba la cau - ti - va -

- ron los mo - ros, se la lle - va - ron cau - ti - va.

La reina se paseaba  
la cautivaron los moros,  
Su padre la llora mucho,  
su padre salió a buscarla  
El día de los torneos  
había una mora lavando  
-Retírate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
—Muchas gracias, caballero,  
La ropa que estoy lavando  
-En la grupa del caballo  
lo que no sirva *pa ná*  
-Y mi honra, caballero  
-Te juro de no tocarte  
Y al llegar a aquellos montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermano el zagal  
/...../  
-Abran mis padres las puertas,  
que por traer a una mora,

por una montaña arriba,  
se la llevaron cautiva.  
su madre llora y suspira,  
por toda la morería.  
pasé por la morería,  
al pie de la fuente fría.  
retírate, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
y me llevaron cautiva.  
hacia los montes de Oliva?  
si me iría o no me iría.  
¿dónde yo la metería?  
aquí en mi maleta iría  
lo echáramos .....  
¿dónde yo la metería?  
hasta los montes de Oliva  
la mora llora y suspira  
¿por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía  
y toda su serranía.  
/...../  
ventanas y celosías,  
traigo una hermana mía.

[Versión de **Espiel** de Josefa Gil García (80 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2008. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*



135  $\text{♩} = 100$

A - pár - ta - te mo - ra be - lla, a - pár - ta - te mo - ra

lin - da de - ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua fres - ca y cris - ta - li - na

Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
—No soy mora caballero  
me cautivaron los moros,  
—¿Si te quisieras venir  
—Con mi ropa, caballero,  
—La fina y la de holanda  
y la que no valga nada  
—Y mi honra, caballero,  
—Yo te juro por mi espada  
No había andado treinta leguas,  
—¿Por qué lloras, mora bella?  
—Lloro porque yo recuerdo  
con mi hermano Moralejo  
—Señores, abran las puertas,  
que ha aparecido la hija

apártate, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
Pascua de mayo florida.  
hacia los Montes de Oliva?  
dígame usted lo que haría.  
en mi maleta metida  
el río abajo iría.  
¿dígame usted lo que haría?  
que en mi pecho irá metida.—  
la mora llora y suspira:  
¿Por qué lloras, mora linda?  
[que] mi padre a cazar venía  
y toda su compañía.  
ventanas y celosías ,  
que tanto lleva perdida.

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de Dolores Garrido (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 2004. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

136  $\text{♩} = 60$

La rei-na sa - lió al pa - se - o, dí - a de Pas - cua Flo -  
ri - da se le ha per - di - do u - na ni - ña que diez a - ños no  
te - ní - a, se le ha per - di - do u - na  
ni - ña que diez a - ños no te - ní - a.

La reina salió al paseo  
se le ha perdido una niña  
La madre se ha vuelto loca,  
Tiene un hermano Moreo  
se la ha encontrado lavando  
-Apártate, mora bella,  
que va a beber mi caballo  
-No señores caballeros,  
me cautivaron los moros  
-Si quieres venir conmigo,  
-Y los pañales que lavo  
-Los de seda y los de Holanda  
y los que no valgan nada  
La ha montado en su caballo,  
y al llegar a los palacios,  
-Abrid puertas y ventanas,  
que ha aparecido la reina  
y por traerme una mora

día de Pascua Florida,  
que diez años no tenía.  
el padre llora y suspira.  
la busca en la morería,  
pero no la conocía:  
apártate, mora linda,  
agua fresca cristalina.  
yo no soy mora cautiva,  
día de Pascua Florida.  
aquí en mi caballo irías.  
¿dónde me los dejaría?  
en mi maleta metidos  
en el río abajo se tiran-  
se la ha llevado a la grupa  
/...../  
balcones y *demasiás*,  
que fue por mayo perdida,  
me traigo a una hermana mía.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Francisca Palacios Romero (80 a), vive en Córdoba desde hace unos años. Recogida por Alberto Alonso y José Luis Ventosa en junio de 2006. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Nos hallamos sin duda ante el romance más difundido en nuestra provincia. Hemos recogido más de una treintena de versiones de las que hemos seleccionado 26. De este romance, uno de los de más venerable antigüedad, no se han conservado versiones escritas antiguas. De su difusión en tiempos remotos dan fe las versiones

orales encontradas en comunidades judías de Marruecos y de Oriente (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 108). Ramón Menéndez Pidal concluye que el poema procede de alguna balada francesa o alemana perdida que a su vez deriva del poema austríaco del s. XIII conocido como el poema de *Kudrun*. Los elementos sustanciales del argumento son comunes al romance y al poema. Se trata además de un poema muy difundido en diversas tradiciones europeas. (DÍAZ-MAS, 1994, pág. 226).

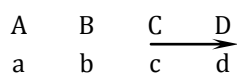
Se conocen dos variedades fundamentales reconocibles por su metro. La variante hexasilábica es la más antigua y se ha conservado en el norte de España y entre las comunidades sefardíes. La variante octosilábica, más moderna, ha desplazado a la anterior, sobre todo en Cataluña y Andalucía. Es esta la única que hemos recogido en nuestro estudio. Las veintiséis versiones que presentamos comprenden seis melodías, siendo las dos primeras las más frecuentes. Las otras cuatro son muy excepcionales. Estas dos primeras melodías tienen una clara distribución geográfica, como podrá comprobarse.

Lo más característico de esta primera melodía con la que se nos presenta este romance de Don Bueso es su singular polirritmia. La distribución rítmica se encuentra a medio camino entre la organización binaria y la ternaria. Por esta razón hemos transcrito en diferentes metros cada una de las versiones, pues se acomodan con igual justeza al 3/4 y al 6/8.

La mayoría de los documentos aquí encuadrados han sido recogidos en localidades de la campiña y el sur de la provincia de Córdoba. Las excepciones son las versiones de Espiel y Ojuelos Altos. Se trataría, pues, generalizando, de la melodía con la que este romance se canta en la mitad meridional de la provincia. Hay considerables variaciones en algunas de las versiones pero, pese a ellas, creemos que se trata del mismo tema melódico. La más alejada es la de El Higueral (nº 128).

Nos encontramos ante un modo de *do* con los rasgos habituales en este modo. Comienza abordando la tónica tras un salto de cuarta, pero el descenso del final se detiene en el tercer grado, lo que le aporta el claro carácter modal. El ámbito en el que se mueve es de una 8ª en la mayoría de los casos, aunque a veces se asciende o desciende algo más de lo habitual. Caso aparte es la versión de El Higueral que es una melodía tonal en modo mayor y tiene, por tanto, una organización distinta. El ámbito es en este caso de una séptima.

La estructura se ajusta en todos los casos al esquema:



en el que los dos últimos versos se enlazan en un doble inciso ligado. Es este el rasgo que unifica las diez versiones que presentamos de este tema pues, como se observa inmediatamente, en los demás aspectos son muy numerosas –aunque no sustanciales- las diferencias entre unas y otras.

El perfil que predomina es el del tipo III con un ascenso en los tres primeros incisos para caer bruscamente en el último. Sin embargo, sin modificaciones drásticas, las versiones de Iznájar y Puente Genil se ajustan al tipo I pues alcanzan la nota más aguda en el segundo inciso.

Todas las versiones tienen un comienzo anacrúsico y final femenino en todos los incisos. El arranque se produce mediante un salto ascendente de cuarta, excepto en la versión de El Higueral que por razones tonales se convierte en una tercera ascendente.

El ritmo en esta melodía es de gran interés pues es una muestra clara de un tipo de polirritmia muy frecuente en la música popular andaluza y española –en muchas jotas o en las seguidillas, por ejemplo. Los distintos metros empleados en la transcripción no deben desorientarnos. Se trata siempre del mismo tema con la misma configuración rítmica que puede ser entendida en cualquiera de esos metros (3/4 o 6/8) pues ambos se superponen. De hecho, si atendemos a las acentuaciones del verso, la distribución adecuada es la de 3/4, pero en la interpretación se percibe siempre la acentuación subyacente correspondiente al 6/8 que hace que la negra que sigue a las dos corcheas tenga carácter de síncopa.

El carácter de la melodía es narrativo melódico con un claro aire de jota.

Una variante de este tema se encuentra en *El romancero de Fernán Núñez* (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n) y otra en el *Romancero de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 909)

\* \* \*

# 61. DON BUESO (II)

[0169/043]

Versión de La Coronada (Fuente Obejuna)  
Dolores Rivera Ortiz, 1995

♩ = 150

137

Vi - nien - do de los tor - ne - os pa - san - do por mo - re - rí - a, vi -

de\_a\_u - na mo - ra la - van - do al pie de\_u - na fuen - te frí - a,

Viniendo de los torneos  
vide a una mora lavando  
-Buenos días tengáis, mora.  
-Deja beber a mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Muchas gracias, caballero,  
Y la ropa que yo lavo,  
-La fina y la de holanda  
y la que no valga nada,  
-¿Y mi honra, caballero,  
-Ponla al filo de mi espada  
La ha montado en su caballo  
y al llegar a la ciudad,  
-¿Por qué te ríes, mora bella?  
-No me río del caballo  
que me río de la España  
Al llegar a un monte oscuro  
-¿Por qué lloras, mora bella?  
-Lloro porque en otros tiempos  
y mi hermano Moralejo  
-Tú padre ¿cómo se llama?  
y un hermanito que tengo  
¡Qué palabras las que oigo!  
Pensé traerme una mora  
-Toquen las campanas, toquen,  
que ya apareció la rosa

pasando por morería,  
al pie de una fuente fría.  
-Buenos días los tenga usía.  
agua pura y cristalina.  
que soy de España *nacia*,  
en Pascua [de] Mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
de buena gana me iba.  
¿dónde la colocaría?  
en mi maleta metida  
por río abajo iría.  
que no la tengo perdida?  
que allí llevo yo la mía.  
y a España se la traía  
la morita se reía.  
¿Por qué te ríes, mora linda?  
ni tampoco de la guía,  
que también es patria mía.  
la mora llora y suspira.  
¿Por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía,  
con toda su compañía.  
-Mi padre José María  
también es José María.  
¡Sagrada Virgen María!  
y traigo una hermana mía.  
toque con gran alegría,  
que del jardín está perdida.

[Versión de **La Coronada** (Fuente Obejuna), de Dolores Rivera Ortiz, 65 años. Recogida por Alberto Alonso y Manuel Vacas Dueñas, Semana Santa de 1995. (Música registrada).56 hemistiquios.]

\* \* \*

138  $\text{♩} = 72$

Al sa - lir de los tor - ne - os y al en - trar la mo - re - rí - a, me en -  
con - tré con u - na mo - ra la - van - do en el a - gua frí - a, me en -  
con - tré con u - na mo - ra la - van - do en el a - gua frí - a,

Al salir de los torneos,  
me encontré con una mora  
Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Y mi honra, caballero,  
-En la punta de mi espada  
-Y la ropa que yo lavo  
-Las de hilo y las de Holanda  
y la que no valga nada,  
Llegando ya hacia los montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?  
-Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermano Moralejo  
-¿Qué palabras las que oigo?,  
que por traer una mora,

y al entrar [en] la morería,  
lavando en el agua fría.  
apártate, mora linda,  
agua fresca cristalina.  
que soy serrana cautiva,  
por Pascua de Mayo Florida.  
hacia los Montes de Oliva?  
¿adónde la dejaría?  
y en mi pechito metida.-  
¿adónde la dejaría?  
en mi maleta metida[s],  
por el río abajo iría.-  
hacia los montes de Oliva:  
¿Por qué lloras, mora linda?  
mi padre a la caza iba  
y toda su compañía.  
¡Virgen Sagrada María!,  
me traigo una hermana mía.

[Versión de **Palma del Río** de Belén Martínez Rosa, 48 años, Centro de Adultos de Palma del Río.  
Recogida por Alberto Alonso Fernández, en enero de 2002. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

139  $\text{♩} = 150$

La rei - na i - ba ca - zan - do por un a - rro - yi - to a - rri - ba, se  
la en - con - tra - ron los mo - ros, se la lle - va - ron cau - ti - va, se  
la en - con - tra - ron los mo - ros, se la lle - va - ron cau - ti - va.

La reina iba cazando  
se la encontraron los moros,  
Su padre la anda buscando,  
su hermano la está buscando  
y se la encontró lavando  
-Apártate, mora linda,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora caballero  
Me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Y la ropa que yo lavo  
-La de hilo y la de Holanda  
y la que no valga nada  
-Y mi honra, caballero,  
-Y en la punta de mi espada  
Cuando iban por los montes  
-¿Por qué lloras mora linda?  
-Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermano Moralejo  
-Madre, abra usted las puertas,  
que ya apareció la rosa  
-¿Dónde has estado, mi alma?  
-Y en el castillo del moro  
-¿Qué has hecho tú allí, mi alma?  
-Lavándole los pañuelos

por un arroyito arriba,  
se la llevaron cautiva.  
su madre llora y suspira;  
por toda la morería,  
que ya no la conocía.  
apártate, mora bella,  
agua fresca cristalina.  
que soy cristiana cautiva.  
por Pascua mayo florida.  
hacia los montes de Oliva?  
¿dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
por el río abajo iría.  
¿dónde me la dejaría?  
que va en mi pecho metida.-  
la mora llorando iba.  
¿Por qué lloras mora bella?  
mi padre a cazar venía  
y toda su compañía.  
ventanas y celosías ,  
que por mayo fue perdida.  
¿Dónde has estado, mi vida?  
tres años menos un día.  
¿Qué has hecho allí, mi vida?  
y a una mora que allí había.

[Versión de **Palma del Río** de Ramona Ruiz Ruiz, (72 a). Recogida por A. Alonso Fernández en enero de 2002. (Música registrada). 50 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Palma del Río  
Carmen López Maraver, 2002

140  $\text{♩} = 172$

A - pár - ta - te, mo - ra be - lla, a - pár - ta - te mo - ra lin - da de -  
ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua cla - ra y cris - ta - li - na de -  
ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua cla - ra y cris - ta - li - na.

-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora caballero  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Señor, mi caballero,  
-Y esta ropa que yo lavo,

apártate, mora linda,  
agua fresca [y] cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
por Pascua [de] mayo florida.  
hacia los Montes de Oliva?  
de buena gana me iría.  
¿dónde yo la dejaría?

-Las de hilo y las de Holanda  
 y la que no valga nada  
 -Y mi honra, caballero,  
 -En la punta de mi espada  
 Al pasar por aquellos montes  
 -¿Por qué lloras, mora bella?  
 -Lloro porque en estos montes  
 con mi hermano Moralejo  
 -Estas palabras que oigo,  
 que por traerme una mora,  
 -Señores, abran las puertas,  
 que ya apareció la rosa

en mi zurrón irá metida  
 por el río abajo irá.  
 ¿dónde yo la dejaría?  
 y en mi corazón metida.-  
 la mora llora y suspira  
 ¿Por qué lloras, mora linda?  
 mi padre a cazar venía  
 y toda su compañía.  
 ¡Sagrada Virgen María!,  
 me traigo una hermana mía.  
 ventanas y celosías ,  
 que por mayo fue perdida.

[Versión de **Palma del Río** de Carmen López Maraver (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2002. (Música registrada). 36hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2004

141  $\text{♩} = 172$

A - pár - ta - te, mo - ra be - lla, a - pár - ta - te mo - ra lin - da de -

ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua cla - ra y cris - ta - li - na

-Apártate, mora bella,  
 deja beber mi caballo  
 -No soy mora, caballero,  
 me cautivaron los moros  
 -¿Te quieres venir conmigo  
 —Sí, señor, buen caballero,  
 Y la ropa que yo lavo  
 La de senda y Holanda  
 y la que no valga nada  
 -Y mi honra, caballero,  
 -En el filo de mi espada,  
 Te juro no hacerte nada  
 Se ha montado en el caballo  
 Y al llegar a los montes,  
 -¿Por qué lloras, mora bella?  
 -Lloro porque en otros tiempos,  
 con mi hermano Moralejo,  
 -¡Qué palabra es la que oigo!  
 pensé traer una mora  
 Se dieron un fuerte abrazo  
 Le mete espuela al caballo  
 —Abra, usted, padre, las puertas,  
 que ya apareció la rosa

apártate, mora linda,  
 agua fresca y cristalina.  
 que soy serrana cautiva,  
 en Pascua [de] mayo florida  
 hacia los montes de Oliva?  
 de buena gana me iba.  
 ¿dónde me la dejaría?  
 en mi maleta metida  
 por el río abajo irá  
 ¿dónde me la dejaría?  
 y tu corazón metida.  
 hasta que no seas mía—.   
 y hacia los montes camina.  
 se pone a llorar la niña.  
 ¿Por qué lloras, mora linda?  
 mi padre a cazar venía  
 y toda su compañía.  
 ¡Sagrada Virgen María!,  
 y traigo una hermana mía.-  
 y mil besos de alegría.  
 y hacia su casa caminan  
 ventanas y celosías  
 que por mayo fue perdida.



[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González, (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2004. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo (Fuente Palmera)  
Leocadia Hens Hens, 2001

142  $\text{♩} = 150$

La rei - na se pa - se - a - ba por un a - rro - yi - to\_a - rri - ba, se  
le\_ha per - di - do\_u - na ni - ña que diez a - ños no te - ní - a. se  
le\_ha per - di - do\_u - na ni - ña que diez a - ños no te - ní - a.

La reina se paseaba  
se le ha perdido una hija  
Su hermano la anda buscando  
y se la ha encontrado lavando  
-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Sí, señor, buen caballero,  
Y la ropa que yo lavo  
-Las de hilo y las de Holanda  
y la que no valga nada  
-Y mi honra, caballero,  
-En el filo de mi espada  
Iban llegando a los montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Lloro porque en otros tiempos,  
con mi hermano Moralejo  
-¿Qué palabra es la que oigo?,  
pensé en traerme una mora  
-Padre, abra usted la puerta,  
que ya ha aparecido la rosa  
Su madre se vuelve loca,  
-¡Hija de mi corazón!,  
-En el castillo del moro,  
lavándole los pañuelos

por un arroyito arriba,  
que diez años no tenía.  
por toda la morería  
pero no la conocía.  
apártate, mora linda,  
agua fresca cristalina.  
que soy serrana cautiva,  
por Pascua Mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
de buena gana me iba.  
¿en dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
por el río abajo iría.  
¿dónde me la dejaría?  
hacia los montes de Oliva.-  
la mora llora y suspira.  
¿por qué lloras, mora linda?  
a cazar mi padre iba  
y toda su compañía.  
¡Sagrada Virgen María!,  
y traigo una hermana mía.  
ventanas y celosías ,  
que de mayo está perdida.-  
su padre llora y decía:  
¿dónde has estado metida?  
diez años menos un día,  
a una mora que allí había.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (70 a). Recogida por Azahara González Navarro, mayo de 2001. (Música registrada). 54 hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 150

143

La rei - na se pa - se - a - ba por un a - rro - yi - to a - rri - ba, se

le ha per - di - do u - na hi - ja que diez a - ños no te - ní - a, se

le ha per - di - do u - na hi - ja que diez a - ños no te - ní - a.

La reina se paseaba  
se le ha perdido una hija  
Su hermano el anda buscando  
se la ha encontrado lavando  
—Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
—No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
—¿Te quieres venir conmigo  
—Sí, señor, buen caballero,  
Y la ropa que yo lavo  
—La de hilo y la de Holanda  
y la que no valga nada  
Y mi honra, caballero,  
—En el filo de mi espada,  
Y al llegar a los montes,  
—¿Por qué lloras, mora bella?,  
—Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermano el Moralejo  
— ¿Qué palabra es la que oigo!,  
pensé traerme una mora  
—Padre, abra usted la puerta,  
que ya apareció la rosa  
Su madre se vuelve loca,  
—Hija de mi corazón,  
—En un castillo del moro  
lavándole los pañales

por un arroyito arriba,  
que diez años no tenía.  
por toda la morería,  
pero no la conocía.  
apártate, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
por Pascua Mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
de buena gana me iba.  
¿dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
por el río abajo iría—.  
¿dónde me la dejaría?  
hacia los Montes de Oliva —.  
y a llorar se ponía.  
¿por qué lloras, mora linda?  
mi padre de caza iba  
y toda su compañía.  
¡Sagrada Virgen María!,  
y traigo una hermana mía.  
ventanas y celosías,  
que de mayo está perdida—.  
su padre llora y decía:  
¿dónde has estado metida?  
tres años menos un día,  
a una mora que allí había.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

144  $\text{♩} = 100$

Al sa - lir de los tor - ne - os, de - re - cho a la mo - re - rí - a, me en -  
 con - tré con u - na mo - ra la - van - do en el a - gua frí - a

Al salir de los torneos,  
 me encontré con una mora  
 —Dios te guarde, mora bella,  
 deja beber mi caballo  
 —No soy mora, caballero,  
 me cautivaron los moros  
 —¿Te quieres venir conmigo  
 —Y la ropa que yo lavo  
 —La de hilo y la de Holanda  
 y la que no tenga valor,  
 —Y mi honra, caballero,  
 —En el filo de mi espada,  
*Andaron*<sup>140</sup> las siete leguas,  
 —¿Por qué lloras, mora bella?  
 —Lloro porque en otros tiempos  
 con mi hermano Moralejo  
 —Al oír estas palabras:  
 creí traer una mora,  
 Abrir las puertas del templo,  
 que ya apareció la rosa

derecho a la morería,  
 lavando en el agua fría.  
 Dios te guarde, mora linda,  
 agua clara cristalina.  
 que soy cristiana cautiva,  
 en mayo [por] Pascua Florida.  
 a los Montes de la Oliva?  
 ¿dónde me la dejaría?  
 en mi maleta metida[s],  
 por el río abajo iría.—  
 ¿dónde me la dejaría?  
 que allí me la llevaría.—  
 la mora llora y suspira:  
 ¿Por qué lloras, mora linda?  
 mi padre a cazar venía  
 y toda su compañía.—  
 —¡Sagrada Virgen María!,  
 y traigo una hermana mía.  
 ventanas y celosías,  
 que por mayo fue perdida.

[Versión de **Villanueva de Córdoba**, de Juana Romero (76 a), Lucía Romero (78 a), María de la Cruz (75 a), María Dolores Duque (63 a), Ana Torralbo (78 a), Vicenta Castillejo (66 a), Manuel Cobos Pozuelo (79 a) y otras mujeres del C. de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Ucero, abril de 2009. 40 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>140</sup> Anduvieron.

145  $\text{♩} = 66$

La no - che de los tor - ne - os pa sé por la mo-re - rí - a, ha -

bíu - na mo - ra la - van - do al pie de la fuen-te frí - a.

La noche de los torneos  
había una mora lavando  
-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Y la ropa que yo lavo,  
-La que sea fina de Holanda  
y la que no valga nada  
La ha subido en su caballo  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Lloro porque en otros tiempos  
con mi hermanito Israel  
Abrid puertas, mi padre,  
que ya apareció la rosa  
pensé traer una mora

pasé por la morería,  
aquí en la fuente fría.  
apártate, mora linda,  
agua clara y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
por Pascua (de) mayo Florida.  
hacia los montes de Oliva?  
¿adónde la dejaría?  
en mi maleta metida  
río abajo iría.  
y ella llora y suspira.  
¿por qué lloras, mora linda?  
a cazar mi padre iba  
y toda su compañía.  
ventanas y celosías,  
que por mayo anda perdida,  
y traigo una hermana mía.

[Versión de **Villaviciosa de Córdoba** de Francisca Sedano Hernández (82 a), Rafaela Serrano Fernández (70), Rosario Calero Cabello (70 a) y Balbina Cabrera Blanco (62 a). Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno en mayo de 2009. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

146  $\text{♩} = 138$

Al pa - sar por los tor - ne - os, de - re - cho "pa" mo - re - rí - a, me en -  
con - tré con u - na mo - ra la - van - do en el a - gua frí - a. Dios  
te guar - de mo - ra be - lla, Dios te guar - de mo - ra lin - da, de -  
ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua fres - ca y cris - ta - li - na. Te  
quie - res ve - nir con - mi - go ha - cia los mon - tes de O - li - va. Y es -  
ta ro - pa que yo la - vo, dón - de me la de - ja - rí - a.

Al pasar por los torneos,  
me encontré con una mora  
-Dios te guarde, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Y esta ropa que yo lavo  
-La fina y la de holanda  
y la de menor valor,  
Al pasar por unos montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?  
-Lloro porque en otros tiempos  
y mi hermano Moralejo  
Abrir puertas y balcones,  
que ya apareció la rosa  
pensé traer una mora,

derecho "pa" morería,  
lavando en el agua fría.  
Dios te guarde, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
hacia los Montes de la Oliva?  
¿dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida,  
el río abajo iría.-  
la mora llora y suspira:  
¿Por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar venía  
y toda su compañía.-  
ventanas y celosías,  
que por Pascua fue perdida,  
y traigo una hermana mía.

[Versión de **Pozoblanco**, de Josefa Carrillo Tirado (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2009. 30 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 68

147

Al sa - lir de los tor - ne - os, por tie - rras de mo - re - rí - a, me en

con - tré con u - na mo - ra la - van - do en el a - gua frí - a.

Al salir de los torneos,  
me encontré con una mora  
-Dios te guarde, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
estando cogiendo rosas  
-¿Te quieres venir conmigo  
-Y mi ropa, caballero,  
-La de hilo y la de Holanda  
y la que fuera peor  
-Y mi honra, caballero,  
-Ponla en la cruz de mi espada  
Al pasar por aquel monte,  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Mi padre en otros tiempos  
con mi hermano Moralejo  
Al oír estas palabras:  
que en vez de traer a una mora,  
Abre las puertas, mi padre,  
que ya apareció la rosa

por sierra de la morería,  
lavando en el agua fría.  
Dios te guarde, mora linda,  
agua fresca y cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
por Pascua (de) mayo florida,  
con unas cuantas amigas.  
hacia los montes de Oliva?  
¿dónde me la dejaría?  
en mi maleta metida  
río abajo iría.  
¿dónde me la dejaría?  
que aquí llevo yo la mía-  
la mora llora y suspira.  
¿por qué lloras, mora linda?  
a cazar aquí venía  
y toda su compañía.  
-¡Sagrada Virgen María!,  
traigo una hermana mía.  
ventanas y celosías,  
que por mayo fue perdida.

[Versión de **Villaharta** de Luisa Díaz, de 84 años, nacida en El Viso, pero lleva muchos años viviendo en Villaharta. Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, febrero de 2008. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda melodía con la que se nos presenta el romance de Don Bueso está también muy difundida, aunque en este caso es en la comarca del Valle Medio del Guadalquivir y en las comarcas del norte. Las once versiones recogidas son muy similares diferenciándose exclusivamente en pequeñas mutaciones melódicas que no afectan al perfil general. Las que más se apartan son las versiones de Villaviciosa y Villaharta que ofrecen un plantamiento rítmico diferente.

La estructura tonal de la melodía se ajusta al modo de *mi*. Los dos primeros incisos rebasan el primer tetracordo y ascienden hasta el sexto grado antes de descender de nuevo a la nota final. Los incisos tercero y cuarto se dibujan como una línea ondulada que se desenvuelve en el primer tetracordo y su extensión inferior.

La estructura de la melodía es muy sencilla. Los cuatro incisos que la componen se van ajustando de dos en dos versos (o de cuatro en cuatro hemistiquios).

A	B	C	D
a	b	c	d

En contadas ocasiones, el sentido del texto hace que se repitan los dos últimos incisos con un nuevo verso. Y, más frecuentemente, se produce la repetición sistemática de los versos pares con estos dos incisos últimos.

En cuanto al perfil de la melodía, ya hemos comentado que los dos primeros incisos se enlazan dibujando un arco, mientras que los dos últimos también se combinan en una línea ondulada. Por esta razón, consideramos que se ajusta al tipo VI.

El comienzo es siempre anacrúsico mediante una cuarta ascendente y el final femenino. En esto coincide completamente con la anterior melodía de Don Bueso.

La distribución rítmica es ternaria en casi todas las versiones. Se descuelgan la de Villaviciosa en un metro binario y la última de Villaharta que se acomoda con facilidad a una subdivisión ternaria. Comprobamos una vez más cómo el ritmo no es precisamente uno de los rasgos que más firmemente se mantienen en un tema melódico narrativo.

El carácter de este tema es narrativo severo.

\* \* \*

## 62. DON BUESO (III)

[0169/043]

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero, 1986

♩ = 120

148

Quí - ta - tede\_ahímo - ra be - lla, quí - ta - tede\_ahímo - ra lin - da,  
de - ja be - ber mi ca - ba - llo de\_es-ta a - gua cris - ta - li - na.

–Quítate de ahí, mora bella,  
deja beber mi caballo  
–Caballero, no soy mora  
me cautivaron los moros  
–¿Si te quisieras venir

quítate de ahí, mora linda,  
de esta agua cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
el día de Pascua Florida.  
aquí en mi caballería?

-Y los pañuelos que lavo	¿dónde me los dejaría?
-Las finos y los de holanda,	aquí en mi caballería
y los otros más inferiores	el río los llevaría.
Al pasar por unos montes,	la mora llorando iba.
-¿Por qué lloras, mora bella?	¿Por qué lloras, mora linda?
-Lloro porque en estos montes	mi padre a cazar venía
y mi hermano Moralejo	que de compañía traía.
-¿Qué es esto que yo estoy oyendo?,	¡Virgen sagrada María!,
que pensé traer mujer	y traigo una hermana mía.
-Madre, abra usted la puerta,	ventanas y celosías,
traigo la reina de Sara	que llora de noche y día.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta melodía de arcaicas reminiscencias fue recogida en Priego de Córdoba y es la única versión que hemos encontrado asociada al romance de Don Bueso. Es una melodía en tono menor cuyos dos primeros incisos aparentan un recitado sobre la dominante. El segundo es una variación del primero con un adorno modal que ascienda al tetracordo superior. Los incisos finales recorren pausadamente el camino de descenso hacia la tónica cuya llegada es preparada, además de la sensible, con una fractura rítmica. El ámbito es de una octava disminuida, aunque es evidente que se inscribe en el intervalo de 5ª que forman la tónica y la dominante, más las correspondientes extensiones superior e inferior que dependen de estas notas.

La estructura de la melodía es la que corresponde al siguiente esquema:

A	A'	B	C
a	b	c	d

Pese a la repetición variada del primer inciso, entendemos que el perfil de la melodía se acomoda al Tipo I pues el punto más agudo se encuentra en el segundo inciso y a partir de este comienza el descenso paulatino que llevará al primer grado.

El comienzo es tético con la repetición de nota que le da el carácter recitativo y el final femenino.

Desde el punto de vista rítmico, se nos presenta como una sencilla secuencia en metro ternario hasta que en el último inciso se quiebra con un 6/8. Se trata, por otro lado, de una polimetría muy frecuente en este repertorio.

El estilo de este tema es narrativo severo.



Hemos encontrado una variante esta melodía muy cercana a la nuestra en el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 171).

\* \* \*

### 63. DON BUESO (IV)

[0169/043]

Versión de Córdoba  
María García, 1997

149 

La rei - na se pa - se - a - ba por u - na mon - ta - ña a - rri -  
ba, se la en - con - tra - ron los mo - ros, se la lle - va - ron cau - ti - va.

La reina se paseaba  
se la encontraron los moros,  
Su hermano la está buscando  
y se la encontró lavando,  
-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo,  
-Caballero, no soy mora,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo,  
-Y los pañuelos que lavo  
Caballero, y mi honra,  
-Tus pañuelos y tu honra  
juro que yo no te toco  
Al llegar a aquellos montes,  
-¿Por qué lloras, mora bella?,  
-Lloro porque en estos montes  
y mi hermano el *Moralejo*  
-Caballero, lo que oigo,  
que por traerme a una esposa  
Abrir puertas y cerrojos,  
que ha aparecido la *prenda*

por una montaña arriba,  
se la llevaron cautiva.  
por toda la morería  
pero no la conocía:  
apártate, mora linda,  
en esta agua cristalina.  
que soy cristiana cautiva,  
en tiempo de Pascua Florida.  
reina, en mi caballería?  
¿dónde me los dejaría?  
¿dónde me la dejaría?  
en mi caballo iría;  
hasta llegar al *Monte Oliva*.  
la mora llora y suspira.  
¿Por qué lloras, mora linda?  
mi padre a cazar iba  
con toda su comitiva.  
¡Virgen Sagrada María!,  
me traigo a la hermana mía.  
ventanas y celosías,  
que buscabais y *no la había*.

[Versión de **Córdoba** de María García, abuela de una alumna de 2º de BUP del IES "Blas Infante" barrio de Levante. Recogida por una alumna del IES "Blas Infante", curso 1997/8. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta nueva melodía con la que se nos presenta el romance de Don Bueso tiene un carácter distinto, aunque, por supuesto, dentro del modelo de las melodías narrativas melódicas. Se encuentra en el modo de *do*, con el característico final en el tercer grado que es característico de este modo. El ámbito es de una octava, entre este tercer grado y su octava superior.

El esquema formal que le corresponde es de nuevo muy sencillo:

A	B	C	D
a	b	c	D

En cuanto al dibujo de la melodía, es claramente descendente del primer al último inciso, por lo que es fácil encuadrarla en el Tipo II.

El comienzo del tema es de nuevo anacrúsico y también mediante un salto de cuarta ascendente. Sin embargo, el final es masculino.

En este caso, encontramos una absoluta homogeneidad rítmica en los cuatro incisos, con los característicos puntillos en un metro ternario.

El estilo de la melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

#### 64. DON BUESO (V)

[0169/043]

Versión de Villafranca  
Rosario Marín Redondo, 2004

♩ = 220

150

A - llá por tie - rras de mo - ros, a - llá por tie - rra a - fri -

ca - na, ha - bi - ta - ba u - na chi - qui - lla que un mo - ro la pro - te - gí - a.

Allá por tierras de moros,  
habitaba una chiquilla  
y de la España se la llevaba.

un caballero elegante  
—Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
—No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
—Te quieres venir conmigo?  
¿Y mi ropa, caballero,  
—La de seda y la de Holanda  
y la que no valga nada  
—Y mi honra, caballero,  
—En el filo de mi espada  
constante se puso el sol,

allá por tierras africanas,  
que un moro la protegía;  
Pero llegó cierto día  
que su ropita lavaba  
que por allí atravesaba  
apártate, mora linda,  
agua fría y cristalina.  
que soy de España cautiva,  
tierra de Pascua Florida.  
—De buena gana me iría.  
donde me la dejaría?  
metida en mi maleta iría  
las corrientes llevaría.  
¿dónde me la dejaría?  
constante la llevaría.—  
constante llega la luna

y ya han llegado [a] las tierras  
 El caballero la oye  
 —¿Qué te pasa, mora bella,  
 —Que aquí venía a cazar  
 mi padre y mi hermano  
 —Sagrada Virgen del Sol,  
 pensaba traer mujer  
 Abran puertas y ventanas,  
 que ya apareció la mora

que la mora conocía.  
 que suspiraba y gemía:  
 qué te pasa mora linda?

Juan de la Oliva.  
 Sagrada Virgen María,  
 y traigo una hermana mía.  
 ventanas y celosías  
 que de España es perdida.

[Versión de **Villafranca de Córdoba** de Rosario Marín Redondo (73 a), natural de Villafranca de Córdoba pero lleva muchos años residiendo en la Barriada de los Ángeles de Alcolea (Córdoba). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el febrero de 2004. (Música registrada). 49 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
 Teresa Casado Montenegro, 2009

♩ = 108

151

La rei - na sa - lió a pa - se o por un a - rro - yi - to a -

rri - ba, y la co - gie - ron los mo - ros, se la lle - va - ron cau - ti - va. Su

ma - dre se vuel - ve lo - ca, su pa - dre llo - ra y sus - pi - ra, las

cam - pa - nas de la i - gle - sia to - ca - ban a ro - ga - ti - vas, y

su her - ma - no Mo - ra - zar - za la bus - ca - ba no - che y dí - a.

La reina salió a paseo  
 y la cogieron los moros,  
 Su madre se vuelve loca,  
 las campanas de la iglesia  
 y su hermano Moratarta

Y se la encontró lavando  
 —Dios te guarde, mora bella,  
 —No soy mora, caballero,  
 me cautivaron los moros

por un arroyito arriba,  
 se la llevaron cautiva.  
 su padre llora y suspira;  
 tocaban a rogativas,  
 la buscaba noche y día  
 por dentro de morería.  
 que ya ni la conocía:  
 Dios te guarde, mora linda.  
 que soy cristiana cautiva,  
 día de Pascua de Florida.

-Deja beber al caballo	esas aguas cristalinas.
-¿Te quieres venir conmigo	hasta los montes de Oliva,
sin llevarte, sin tocarte,	aquí en mi caballería?
-Y estas prendas que yo lavo	¿en dónde las dejaría?
-Las malas y las perores	río abajo correrían,
Las buenas y las mejores	aquí en mi caballería.
Ya llegaron a los montes,	la reina llora y suspira,
-¿Por qué lloras, mora bella?,	¿por qué lloras, mora linda?
- Porque otras veces, mi padre	a cazar aquí venía
y mi hermano <i>Moratarta</i>	y toda su compañía.
-Válgame, Dios de los cielos,	y la Virgen de la Guía,
la que traigo por esposa	es una hermanita mía.
Quitar luto al palacio	ventanas y celosías,
que ya apareció la rosa	que buscabais noche y día,
	por dentro de morería.

[Versión de Fuente Obejuna de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 48 hemistiquios]

\* \* \*

Las versiones de Don Bueso que hemos recogido en Villafranca y Fuente Obejuna llevan sendas melodías claramente vinculadas entre sí. A través de la segunda, hemos encontrado también una relación con la melodía nº 2, el romance del Conde Claros recogido en Ojuelos Altos, aldea de la misma Fuente Obejuna. El hecho de que allí aparezca en compás binario siendo aquí una melodía ternaria no tiene gran importancia en cuanto a su identificación como única. Precisamente es también la métrica la diferencia entre las dos versiones de Don Bueso que aquí estudiamos.

El sistema tonal al que pertenece esta melodía es el modo de *do* en una presentación característica, finalizando en el tercer grado como es usual. el ámbito es de una sexta o séptima sobre este tercer grado.

La estructura, como en las anteriores versiones de Don Bueso, es la más simple:

A	B	C	D
a	b	c	d

Vemos que en ocasiones, cuando el texto lo requiere, se completa la estructura mediante la repetición variada de los dos últimos incisos.

El diseño de la melodía se ajusta al perfil del Tipo I, aunque la versión de Villafranca no siempre ofrece el ascenso del segundo inciso, ajustándose en este caso al Tipo II.

Una vez más, el comienzo es anacrúsico con un salto de cuarta ascendente. El final es femenino.

Rítmicamente, las dos variantes difieren radicalmente pues la primera se ajusta a un compás de amalgama de 5/8, mientras que la segunda está en compás ternario.

El estilo de la melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

## 65. DON BUESO (VI)

[0169/043]

Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano. Mayo 2008

$\text{♩} = 108$

152 

Ca - mi - na - ba Ge - ri - nel - do yu - na ma - ña - na San Juan, a dar



le a - gua a su ca - ba - llo a la o - ri - lli - ta del mar.



A - pár - ta - te mo - ra be - lla, a - pár - ta - te mo - ra lin - da,



de - ja be - ber mi ca - ba - llo a - gua frí - a y cris - ta - li - na

Caminaba Gerineldo  
a darle agua a su caballo  
Había una morita lavando  
-Apártate, mora bella,  
deja beber mi caballo  
-No soy mora, caballero,  
me cautivaron los moros  
-¿Te quieres venir conmigo  
- Muchas gracias caballero,  
Y la ropita que lavo  
-La fina y la de Holanda  
y la que no sirva nada  
La hizo subir al caballo  
-¿Dónde has estado, tú, hija mía,  
-Lavándole los pañuelos

una mañana [de] San Juan  
a la orillita del mar.  
al pie de la fuente fría:  
y apártate, mora linda,  
agua fría y cristalina  
que soy cristiana cautiva,  
el día [de] Pascua Florida.  
aquellos montes arriba?  
de buena gana me iría.  
¿dónde yo la dejaría?  
junto con la mía iría  
río abajo correría.  
y a su casa la traía.  
tanto tiempo tú perdida?  
a toda la morería

\* \* \*

En Villanueva del Rey recogimos esta última versión de Don Bueso. Hemos transcrito ocho hemistiquios pues la informante va modificando la melodía en cada ocasión y estas dos primeras interpretaciones son un buen ejemplo de esta variedad<sup>141</sup>.

Esa melodía es claramente tonal, en modo menor, comienza repitiendo la nota dominante antes del salto de cuarta ascendente a la tónica y finaliza en la tónica inferior. El ámbito que recorre es de una novena o una décima, un ámbito amplio, pues el primer inciso asciende hasta el registro agudo, mientras que el último, desciende hasta la base de la tónica.

La estructura de esta melodía es de nuevo muy simple:

A	B	C	D
a	b	c	d

cuatro incisos bien diferenciados que se ajustan a cuatro hemistiquios octosilábicos.

El perfil oscila entre el tipo I y el tipo II según se produzca o no la expansión del segundo inciso. En cualquier caso, los tres últimos incisos van descendiendo paulatinamente.

El comienzo es tético, repitiendo cuatro veces la nota antes del salto de cuarta ascendente. El final es femenino.

Desde el punto de vista rítmico, es claro el compás ternario. Los dos primeros incisos son rítmicamente idénticos. Bien en el tercero, bien en el cuarto, se aparta del patrón creando así cierta variedad rítmica.

El estilo de la melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

---

<sup>141</sup> Posteriormente la informante pierde el tono y se traslada a un registro grave en el que no le es posible entonar con claridad.

# 66. LAS TRES CAUTIVAS

[0137/044]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros,  
Josefa Mariscal Aguilera, Dolores Rider Baena,  
Ana Alcaide Estévez, Isabel Toledano García, 2001

♩ = 64

153

A la ver-de, ver - de a la ver-de o - li - va, don-de cau-ti - va\_\_ ron a las

tres cau - ti\_\_ vas don-de cau - ti - va\_\_ ron a las tres cau - ti\_\_ vas.

A la verde, verde ,  
donde cautivaron  
- ¿Cómo les llamaban?  
- La mayor, Constanza,  
y la más pequeña,  
Constanza amasaba,  
y la más pequeña  
A los tres viajes  
se ha encontrado a un viejo  
- ¿Qué hace usted, buen viejo,  
- Que vengo buscando  
- ¿Cómo les llamaban?  
- La mayor, Constanza,  
y la más pequeña,  
- Si usted es mi padre  
y voy a avisarles  
No sabes, Constanza,  
cómo he visto a padre  
Constanza lloraba,  
y la más pequeña  
- No llores, Constanza,  
que viniendo el moro  
que viniendo el moro  
Y ha venido el moro  
y a su padre anciano

a la verde oliva.  
a las tres cautivas.  
¿Cómo les decían?  
la otra es Lucía  
Ana Rosalía.  
Lucía cernía  
agua les traía.  
que dio Rosalía  
en la Fuente Fría.  
en la Fuente Fría?  
a las tres cautivas.  
¿Cómo les decían?  
la otra es Lucía  
Ana Rosalía.  
y yo soy su hija,  
a mis hermanitas.  
no sabes, Lucía,  
en la Fuente Fría.-  
Lucía gemía,  
así les decía:  
no llores, Lucía,  
de la morería,  
libertad daría.  
de la inquisición,  
se las entregó.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Josefa Mariscal Aguilera, (78 a), Dolores Rider Baena, (65 a), Ana Alcaide Estévez, (54 a), Isabel Toledano García, (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, noviembre de 2002. (Música registrada). 50 hemistiquios]

\* \* \*

154 

A la ver-de, ver-de a la ver-de o-li - va, don-de cau - ti - va\_\_ ron a las  
tres cau - ti - vas don-de cau - ti - va\_\_ ron a las tres cau - ti - vas.

A la verde, verde,  
donde cautivaron  
-¿Cómo les llamaban?  
-La mayor Constanza,  
y la más pequeña  
Constanza amasaba,  
y la más pequeña  
A los tres viajes  
se ha encontrado un viejo  
-¿Qué hace usted, buen viejo,  
-Que vengo buscando  
-¿Cómo les llamaban?  
-La mayor Constanza,  
y la más pequeña  
-Es usted mi padre  
y voy a avisarles  
No sabes, Constanza,  
cómo he visto a padre  
Constanza lloraba,  
y la más pequeña  
-No llores, Constanza,  
que ya viene el moro  
Ya viene el moro  
y a su padre anciano  
—Tome usted, buen viejo,  
usted que les mande

a la verde oliva,  
a las tres cautivas.  
¿Cómo les decían?  
la menor, Lucía,  
era Rosalía.  
Lucía cernía,  
agua les traía.  
que ha dado la niña  
en la fuente fría.  
en la fuente fría?  
a las tres cautivas.  
¿Cómo les decían?  
la menor, Lucía,  
era Rosalía.  
y yo soy su hija,  
a mis hermanitas.  
no sabes, Lucía,  
en la fuente fría.-  
Lucía gemía.  
esto les decía:  
no llores, Lucía,  
con la morería.  
con su batallón  
se las entregó.  
tome usted a sus hijas  
y ellas que le sirvan.

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2004. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*



♩ = 160

155

A la ver-de, ver-de a la ver-de o - li - va, don-de cau-ti - va\_\_ ron a las

tres cau - ti - vas, don de cau - ti - va\_\_ ron a las tres cau - ti - vas.

Y a la verde, verde,  
donde cautivaron  
–¿Cómo se llamaban  
–La mayor Constanza<sup>143</sup>,  
y la más pequeña  
Constanza amasaba,  
y la más pequeña  
A los tres viajes  
se ha encontrado a un viejo  
–¿Qué hace usted, buen viejo,  
–Que vengo buscando  
–¿Cómo se llamaban?,  
–La mayor Constanza,  
y la más pequeña  
–Padre, es usted mi padre,  
y ahora voy en busca  
No sabes, Constanza,  
cómo he visto a padre  
Constanza lloraba,  
y la más pequeña  
–No llores, Constanza,  
que ya vendrá el moro  
La pícara mora  
abrió una mazmorra  
Ya ha llegado el moro  
y a su padre anciano,  
–Tenga usted, buen viejo,  
para que le laven

y a la verde oliva,  
a las tres cautivas.  
estas tres cautivas<sup>142</sup>?  
la otra es Lucía,  
era Rosalía.  
Lucía cernía,  
agua les traía.  
que dio Rosalía  
en la fuente fría.  
en la fuente fría?  
a mis tres cautivas.  
¿cómo les decían?  
la otra es Lucía,  
era Rosalía.  
y yo soy su hija,  
de mis hermanitas.  
no sabes, Lucía,  
en la fuente fría.–  
Lucía gemía.  
las consolaría:  
no llores, Lucía,  
y nos dará salida-  
que las escuchó,  
y allí las metió.  
y de allí las sacó  
se las entregó.  
estas tres sus hijas  
y para que le sirvan.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>142</sup> Una informante cambia “¿cómo les decían?” en vez de “a las tres cautivas”.

<sup>143</sup> Cantan: Constanza, aunque nosotros transcribimos Constanza.

♩ = 160

156

A la ver-de, ver - de a la ver de o - li - va, don de cau-ti - va - ron a las

tres cau - ti - vas, don-de cau - ti - va - ron a las tres cau - ti - vas.

A la verde, verde,  
donde cautivaron  
-¿Cómo se llamaban  
-La mayor Constanza,  
y la más pequeña  
Constanza amasaba,  
y la más pequeña  
A los tres viajes  
se ha encontrado [a] un viejo  
-¿Dónde vas, buen viejo?-  
-¿Cómo se llamaban  
-La mayor Constanza,  
y la más pequeña  
-Padre, es usted mi padre,  
le mandaré el parte  
Ya sabrás, Constanza,  
cómo he visto a padre  
Constanza lloraba,  
y la reina mora  
-No llores, Constanza,  
viniendo el rey moro,  
Ya está aquí el rey moro,  
y a su padre anciano

y a la verde oliva,  
a las tres cautivas.  
estas tres cautivas?  
la otra es Lucía,  
era Rosalía.  
Lucía cernía,  
agua les traía.  
que dio Rosalía  
en la fuente fría.  
-En busca [de] mis hijas,  
esas tres cautivas.  
la otra, Lucía,  
era Rosalía.  
y yo soy su hija,  
a mis hermanitas.  
ya sabrás, Lucía,  
en la fuente fría.-  
Lucía gemía  
así les decía:  
no llores, Lucía,  
larga os daría.-  
y largas les dio  
se las entregó.

[Versión de **La Herrería** (Fuente Palmera) de Josefina Servando López (73 a), (desde que se casó vive en Hinojosa del Duque pero esta canción la aprendió en su pueblo). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 11 de junio de 2009. (Música registrada). 48 Hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 160

157

A la ver - de, ver-de, a la ver - de o - li - va don de cau - ti - va - ron a las

tres cau - ti - vas, don-de cau - ti - va - ron a las tres cau - ti - vas.

Y a la verde, verde,  
donde cautivaron

y a la verde oliva,  
a las tres cautivas.

–¿Cómo les llamaban  
 –La mayor Constanza,  
 y la más pequeña  
 Constanza amasaba,  
 y la más pequeña  
 Yendo un día a por agua  
 se encontró a un anciano

.....

.....

–Padre, es usted mi padre,  
 y ahora voy a avisarles  
 No sabes, Constanza,  
 cómo he visto a padre  
 Constanza lloraba,  
 y la más pequeña  
 /...../

a estas tres cautivas<sup>144</sup>?  
 la otra es Lucía,  
 era Rosalía.  
 Lucía cernía,  
 agua les traía.  
 a la fuente fría,  
 que así les decía:

.....

.....

y yo soy su hija,  
 a mis hermanitas.  
 no sabes, Lucía,  
 en la fuente fría.–  
 Lucía gemía.  
 así les decía:

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Damiana Montenegro (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 11 de junio de 2009. (Música registrada). 30 Hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Peñalosa

Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
 Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩ = 200

158

A la ver-de, ver - de a la ver-de o - li - va, don-de cau-ti - va\_\_ ron a las

tres cau - ti - vas, don-de cau - ti - va\_\_ ron a las tres cau - ti - vas.

Y a la verde, verde,  
 donde cautivaron  
 –¿Cómo se llamaban  
 –La mayor Constanza,  
 y la más pequeña  
 Constanza amasaba,  
 y la más pequeña  
 A los tres viajes  
 se ha encontrado a un viejo  
 –¿Qué hace usted, buen viejo,  
 –Que vengo buscando  
 –¿Cómo se llamaban?,  
 –La mayor Constanza,  
 y la más pequeña,  
 –Padre, es usted mi padre,  
 voy a darle parte  
 No sabes, Constanza,  
 cómo he visto a padre

y a la verde oliva,  
 a las tres cautivas.  
 cómo se decían?  
 la otra, Lucía,  
 Ana Rosalía.  
 Lucía cernía,  
 agua les traía.  
 que dio Rosalía  
 en la fuente fría.  
 en la fuente fría?  
 a mis tres cautivas.  
 ¿cómo les decían?  
 la otra es Lucía,  
 Ana Rosalía.  
 y yo soy su hija,  
 a mis hermanitas.  
 no sabes, Lucía,  
 en la fuente Oliva.–

<sup>144</sup> Una informante canta “¿cómo les decían?” en vez de “a estas tres cautivas”.

.....  
 -No llores, Constanza,  
 que viniendo el moro,  
 Ya viene el moro  
 y a su padre anciano

.....  
 no llores, Lucía,  
 larga nos daría.-  
 de su batallón  
 se las entregó.

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez Gallego (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
 Lucía Mújica, Felipa Masiñano Manzanedo,  
 Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 172



A la verde, verde,  
 donde cautivaron  
 donde cautivaron  
 El pícaro moro  
 a la reina mora  
 -¿Cómo les llamaban  
 -La mayor Constanza,  
 y la más pequeña  
 La mayor lavaba,  
 y la más pequeña  
 A los tres viajes  
 se ha encontrado a un viejo  
 -¿Qué hace usted, buen viejo,  
 -Que vengo buscando  
 -¿Cómo se llamaban  
 -La mayor Constanza,  
 y la más pequeña  
 -Si usted es mi padre,  
 y voy a dar aviso  
 -No sabes, Constanza,  
 que me he encontrado a padre  
 La mayor lloraba,  
 y la más pequeña  
 -No llores, Constanza,  
 que el cautivo moro

a la verde oliva,  
 a las tres cautivas,  
 a las preciosas niñas  
 que las cautivó  
 se las entregó.  
 esas tres cautivas?  
 la otra es Lucía,  
 Bella Rosalía.  
 la otra cernía,  
 agua las traía.  
 que dio Rosalía  
 en la fuente fría.  
 en la fuente fría?  
 a mis tres cautivas.  
 esas tres cautivas?  
 la otra, Lucía,  
 Bella Rosalía.  
 y yo soy su hija,  
 a mis hermanitas.  
 no sabes, Lucía,  
 en la fuente fría.-  
 la otra gemía.  
 las consolaría:  
 no llores, Lucía,  
 nos encerraría.

Ya llegó el moro  
y en el cuarto oscuro,  
y allí se murieron

que las cautivó,  
allí las encerró  
de pena y dolor.

Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de Lucía Mújica (79 a), Felipa Masiñano Manzanedo (83 a) y Antonia Cabello Lozano (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Aunque hexasilábico, el romance de las tres cautivas es relativamente reciente. Se piensa que en el siglo XVIII o comienzos del XIX un poeta popular lo creó inspirándose en los antiguos romances de cautivos, especialmente en *Don Bueso*. (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 112-113). La versión cordobesa, recogida en diversas localidades de la campiña, era cantada como romance infantil y su melodía posee la gracia e ingenuidad de los juegos infantiles.

Se trata de una melodía que aunque parece de tono mayor, presenta rasgos y giros modales que la sitúan en el modo de *do*. Sin embargo, las variantes 157 y 159 han modificado su organización tonal de forma diferente a su vez. La variante de Hinojosa se ha transformado en un modo de *mi*, mientras que la de El Porvenir alcanza la disposición del modo menor. Obsérvese cómo pese al cambio de organización tonal se reconoce perfectamente que se trata de la misma melodía.

Su ámbito es de una novena en las versiones, digamos, ortodoxas. Las de Hinojosa y El Porvenir tienen un ámbito más reducido, de 7ª y 6ª respectivamente.

Esta es la estructura del romance:

A	A	B	B'	B	B'
a	b	c	d	c	d

aunque también las versiones mencionadas se apartan levemente. La de Hinojosa sería:

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c	d

y la de El Porvenir:

A	B	A'	B'	A''	B''
a	b	c	d	c	d

Se trata de una estructura de seis incisos que se van acomodando al contenido de la narración. Cuando una frase del texto se desarrolla en solo cuatro versos hexasílabos se repiten los dos últimos con el fin de completar los seis incisos. Como puede observarse se trata de una melodía con gran unidad puesto que los incisos se van repitiendo y guardan parentesco rítmico entre ellos. Hemos calificado como B' al cuarto y al sexto por ser idénticos al tercero aunque entonados un grado inferior.

El perfil puede corresponder al tipo VI si obviamos la repetición de los dos últimos incisos. Las versiones que destacamos tienen un perfil más complejo que no se ajusta a ninguno de los tipos que empleamos por lo que los asignamos al Tipo VII.

El comienzo es siempre anacrúsico con tres notas en escala ascendente que preparan un salto de cuarta también ascendente. Los finales son femeninos.

En cuatro de las siete versiones hemos encontrado con toda nitidez una métrica compuesta de 7/8. Las otras tres versiones se ajustan, sin embargo a una métrica ternaria que hemos transcrito en 6/8 y 3/8 separándonos del 3/4 de las transcripciones que Bonifacio Gil hizo de las versiones extremeñas porque creemos que así se refleja más claramente el ritmo yámbico con que se canta. Es este ritmo el que le da viveza y agilidad al romance. Solo en la última versión, un poco más lenta hemos recurrido al 3/4.

En cuanto al estilo caracterizamos este romance como narrativo melódico insistiendo en el carácter infantil de la melodía, muy apropiada para juegos de niños y, sobre todo, niñas.

Resulta muy interesante comparar nuestra versión de esta melodía con las que aparecen en los cancioneros de Extremadura (GIL GARCÍA, 1956), de Schindler (SCHINDLER, 1941) y el Cancionero de Burgos (MANZANO ALONSO, 2003). Se aprecia claramente que todas ellas están emparentadas. Todas en compás ternario, con una figuración rítmica muy similar y un perfil descendente común. Sin embargo, como ocurre en las versiones cordobesas, aparecen en modalidades y tonalidades bien distintas. Veamos por encima su configuración tonal.

La versión del primer volumen del Cancionero de Bonifacio Gil que lleva el número 3 se encuadra en el modo de *mi*.

2

*Lah treh cautiva* (Romancillo)

Lo dictó D. Antonio Reyss  
Huertas, de Campanario

Procedente de La Haba 1ª versión

(Para la 2ª, 3ª y 4ª versiones, véanse números 45 71 y 91)

(♩ = 126)

3.

A la ver-de, ve-er.de, de la ver-de o -  
li - va, don-de cau-ti - va - ron  
a lah treh cau - ti - va.

Este romance fué publica-  
do en la Revista del Cen-  
tro de Estudios Extreme-  
ños, Tomo III.

La que en el mismo cancionero aparece con el número 45 se encuentra en el modo de sol:

*Lah treh cautiva*

Lo dictó  
Dña. Isabel Gallardo de Alvaras,  
de Villanueva de la Serena

(romancillo de carácter infantil)

2ª versión

(♩ = 108)

45.



En la va - ye, va - ye, de la ver-de o -  
li - va, ayí cau-ti - va - ron tres hermosas ni-ña.

La siguiente (número 71), recogida ya en la provincia de Cáceres, es la más parecida a la nuestra entre las de este cancionero y se encuadraría también en el modo de *do*.

**Lah treh cautiva**  
romancillo de carácter infantil)

Lo dictó *Miguel Morgado,*  
de Santiago de Cuba

(♩ = 128) 8ª versión

71.   
A la ver-de, ver-do, de la ver-de a - li - va,  
  
don-de cau-ti - va - ron a lah treh cau - ti - va.

La última versión de este primer volumen (número 91) se encuadraría en un modo menor, pero con tal riqueza de inflexiones alteradas en los grados III, VI y VII que son varios los modos que asoman en sus giros:

**Lah treh cautiva**  
romancillo

Lo dictó *Pilar San José,*  
de Almería

(♩ = 128) 4ª versión

91.   
A la ver-de, ver-do, ya la ver-de a - li - va,  
  
don-de cau-ti - va - ron a lah treh cau - ti - va.

En el segundo volumen de este cancionero extremeño se incluyen otras tres versiones de este romance de las tres cautivas cuyas melodías también se encuentran emparentadas. La número 49 se ajusta con toda claridad al modo de mi en un ámbito muy reducido. Se presenta aquí el segundo grado alterado sin la alteración del tercero:



## Las tres cautivas

Ditô: Francisca Bonilla Bermejo,  
de Castil blanco.

(♩=104) Empléase en Nochebuena

49 

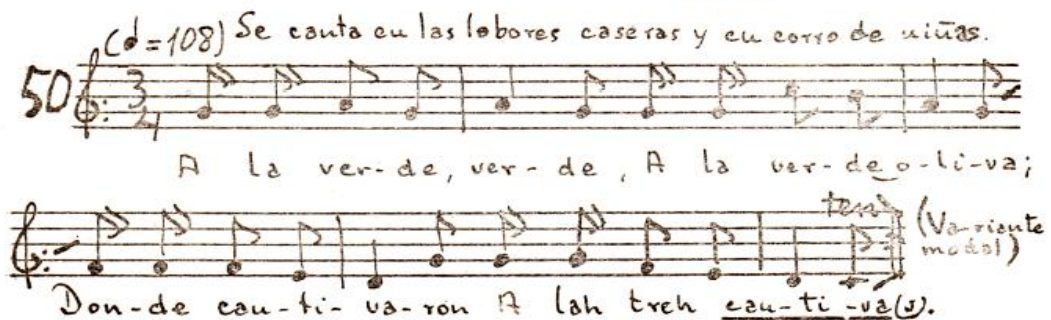
A la ver-de, ver-de, A la ver-de o-li-va,  
Don-de cau-ti-va-ron A lah treh cau-ti-va(s).

La número 50 se acerca bastante a la nuestra en el modo mayor, en el ámbito de octava y en la nota final de cada uno de los incisos:

## Otra versión de Herrera del Duque

Ditô: Dorotea Baños Gallego, de  
16 años.

(♩=108) Se canta en las labores caseras y en corro de niñas.

50 

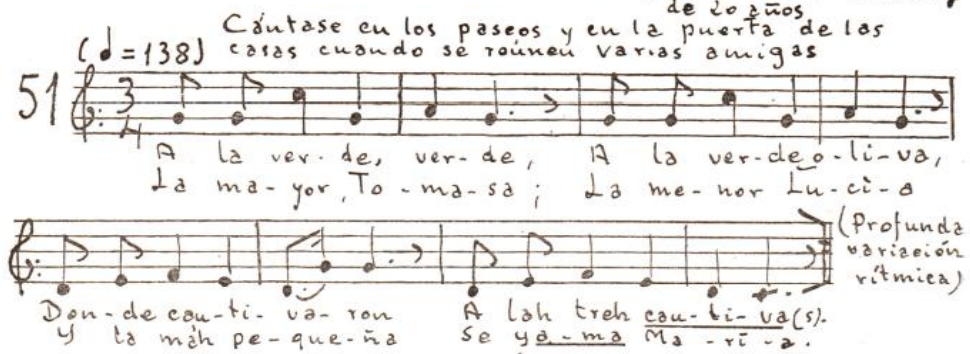
A la ver-de, ver-de, A la ver-de o-li-va;  
Don-de cau-ti-va-ron A lah treh cau-ti-va(s).

Otro tanto le ocurre a la última versión (número 51):

## Variante de la misma Villa.

Ditô: Adela Iborra Comacho,  
de 20 años.

(♩=138) Cántase en los paseos y en la puerta de las  
casas cuando se reúnen varias amigas

51 

A la ver-de, ver-de, A la ver-de o-li-va,  
La ma-yor, To-ma-sa; La me-nor Lu-ci-a  
Don-de cau-ti-va-ron y la más pe-que-ña A lah treh cau-ti-va(s)  
Se ya-ma Ma-rí-a.

Veamos ahora la versión recogida en la Rioja por Schindler (SCHINDLER, 1941). Se ajusta a un modo mayor, aunque se desarrolla en un ámbito más reducido que

las versiones tonales anteriores e incluye un descenso a la sensible. Sin embargo, el giro final se escapa de la configuración tonal.

455. Las tres cautivas (Romance)

La Rioja



Y finalmente las cuatro versiones que recoge Manzano en el Cancionero de Burgos (MANZANO ALONSO, 2003). Son cuatro versiones también muy similares a la cordobesa. En la segunda (626b) vemos cómo el transcriptor ha optado por un compás de 3/8 que es el que nosotros hemos elegido porque de esta forma queda al descubierto la acentuación yámbica que nos parece tan característica.

626a Las tres cautivas (II)

Ahedo del Butrón



626b Las tres cautivas (III)

Villaveta



**626c Las tres cautivas (IV)**

San Martín de Rubiales (\*)

899

A la ver-de, ver-de, a la ver-deo - li - va, don-de cau - ti -

va-ron tres her-mo-sas ni - ñas.

**626d Las tres cautivas (V)**

Puras de Villafranca

900

A la ver-de, - ver-de, a la ver-deo - li - va, don-de cau - ti -

va - ron a las tres cau - ti - vas. (\*)

Como vemos, se trata de un romance que ha sido recogido en numerosas ocasiones con el mismo tipo melódico. De esta circunstancia podemos extraer dos conclusiones de interés. En primer lugar encontramos la confirmación de que se trata de un romance de reciente factura, corroborándose a su vez con un dato más la hipótesis de que la multiplicidad de tipos melódicos de un romance está en relación directa con el tiempo que el mismo lleva difundiéndose. Por otra parte, este elevado número de versiones del mismo tipo melódico nos permite un análisis del modo en que se produce tal difusión. Vemos una vez más, cómo cada melodía posee unos rasgos particulares que se van a mantener invariables en todas las transformaciones que va a sufrir. Vendrían a ser como los anclajes de la memoria. El resto puede sufrir severas modificaciones hasta convertir la melodía en otra aparentemente bien distinta. No son siempre los mismos rasgos los que hacen esta función de constantes invariables, pero sí que es frecuente que sea el perfil general de la melodía antes que los intervalos concretos, alguna fórmula o acentuación rítmica antes que el compás general, una fórmula cadencial antes que el modo o tono global de la melodía.

\* \* \*

## I) DEVOTOS

### I.1) NACIMIENTO E INFANCIA DE JESÚS

#### 67. LA ANUNCIACIÓN (I)

[0505+0777/046+048]

Versión de Puente Genil  
Antonio Díaz, 1983

160  $\text{♩} = 66$

Cuan-do el án-gel San Gra-biel vi-no a tra-er la em-ba-ja-da, en-tró por la ve-dri-e-ra. Ma-rí-a que-da tur-ba-da. No te tur-bes, ma-dre, le di-ce a Ma-rí-a que es-ta es la em-ba-ja-da que el Se-ñor te en-ví-a. y no es-tés tur-ba-da. ¿Có-mo ten-go de ser ma-dre, si no co-noz-co a va-rón?, ¿Có-mo quie-res que yo ha-ga un vo-to con-tra mi Dios? A-ma a tu pu-re-za, que-bran-to ten-drás, que el a-mor di-vi-no su o-bra da-rá, que el a-mor di-vi-no su o-bra da-rá.

Cuando el ángel San *Grabiel*  
entró por la *vedriera*.

–No te turbes, madre,  
que esta es la embajada

.....

–¿Cómo tengo de ser madre,  
¿cómo quieres que yo haga

–Ama a tu pureza,  
que el amor divino

Estando un día barriendo

vino a traer la embajada,  
María queda turbada.

le dice a María,  
que el Señor te envía.

–No estés turbada.

si no conozco a varón?,  
un voto contra tu Dios?

quebranto tendrás,  
su obra dará.

su Excelentísima Reina

en su preñado repara,  
 –¿Qué es esto que veo?,  
 o nieguen mis ojos,  
 –Nieguen tus ojos mil veces  
 que el voto de castidad  
 –Yo me iré a un desierto  
 y Dios que te ampare  
 Pero si me voy allá lejos  
 Huérfana de padre y madre,  
 El irme y dejarla  
 pues qué sabe nadie  
 Con su ropita liada,  
 y va un ángel del cielo  
 Se levanta alegre  
 y perdón pide

San José absorto se queda:  
 ¿mi esposa preñada?,  
 o nieguen mi fama.  
 que no estoy preñada, no.  
 que *habemos* hecho los dos.  
 y allí me estaré;  
 y daré mi bien.  
 ¿que será de ella, Dios mío?  
 ¡qué dolor tan excesivo!  
 será lo mejor,  
 en yéndome yo.–  
 le dio un sueño y se durmió;  
 el sueño le reveló.  
 y a los pies se postró,  
 a su amada esposa.

[Versión de **Puente Genil** de Antonio Díaz, 69 años. Recopilada por Alberto Alonso Fernández, abril de 1983. (Música registrada). 50 hemistiquios.]

\* \* \*

Tanto en este documento como en el siguiente se encadenan los romances de *La Anunciación* y *La duda de San José*. Lógicamente, se interpretan en Navidad, como si de un villancico se tratara. En estos y otros romances navideños se recogen y ambientan escenas del relato del nacimiento de Jesús de Nazaret, según las reflejan los evangelios, en ocasiones los apócrifos. En este primero está relatada la Anunciación, pasaje que aparece en el evangelio de Lucas (Lc. 1, 26-38) y en algunos apócrifos, como en Protoevangelio de Santiago. En este último también se recoge el episodio de los celos y la aceptación final de José.

Esta primera versión de los romances utiliza una melodía compuesta por dos frases. La primera se aplica a los versos octosílabos y la segunda a los hexasílabos. En conjunto configuran una melodía modal correspondiente al modo de *re*. El ámbito es muy reducido, de una sexta, y coincide en ambas frases. Las notas sol y re son las cruciales en el modo y también las que cobran mayor importancia en la melodía.

La estructura formal es la siguiente:

	A	B	B	C	
	a	b	c	d	
E	F	G	H	G	H
E	f	g	h	g	h

Llama la atención la repetición del segundo inciso en la primera frase. Salvando esta irregularidad, la primera frase podemos catalogarla como del Tipo I. La segunda, sin embargo, tiene un perfil muy ondulado que no se ajusta a ninguno de los modelos, por lo que la situamos en el Tipo VII.

El comienzo es anacrúsico con una escala ascendente. El final es comúnmente femenino, aunque puede modificarse a masculino si el texto así lo requiere.

El estilo es narrativo melódico aunque se acerca al carácter severo.

\* \* \*

## 68. LA ANUNCIACIÓN (II)

[0505+0777/046+48]

Versión de Montilla  
Ángela Luque Pérez, 2002

161  $\text{♩} = 112$

Se - ño - res os voy a con - tar es - tos nue - ve vi - llan -  
ci - cos que sir - ven pa - ra pa - sar la No - che-bue-na un ra -  
ti - to, con un pan de a - ce - i - te, bue - nos man - te - ca - dos  
y un pa - vo re - lle - no y u - na bo - ta al la - do. Jo - se de - se - cha e - sos  
ce - los, que de tu es - po - sa has to - ma - do, que e - lla es - tá pu - ra y sin  
man - cha, con - ce - bi - da y sin pe - ca - do. Y es - te fue a su ca - sa  
y se a - rro - di - lló; ya la Vir - gen pu - ra, per - dón le pi - dió.

Señores, os voy a contar  
que sirven para pasar  
con un pan de aceite,  
y un pavo relleno  
Y una noche en su aposento  
que el hijo de Dios Eterno

estos nueve villancicos  
la Nochebuena un ratito,  
buenos mantecados  
y una bota al lado.  
soñó la Virgen María  
en su vientre encarnaría.

La Virgen decía:  
 si lo que he soñado,  
 A la otra noche siguiente,  
 lo mismo, que nada de eso  
 La Virgen decía:  
 Y un ángel le ha dicho.  
 –¿De quién es esta voz tan dulce  
 no mereciéndome yo  
 –Merece, Señora,  
 que va a ser madre  
 San José vio que a la Virgen  
 y empezó a tomarle celos,  
 –¿Por qué me ha faltado,  
 Me voy al desierto  
 Hizo su ropita un lío,  
 Y oyó una voz que decía:  
 Y al oír la voz,  
 ya que vio que un ángel  
 –José, desecha los celos,  
 que ella está pura y sin mancha,  
 Y este fue a su casa  
 y a la Virgen pura,  
 –Me arrodillo, esposa mía,  
 hasta que no me perdonen  
 Perdóname, Reina  
 bendito sea el fruto  
 San José y la Virgen pura  
 Y, entre la nieve y el hielo,  
 La Virgen decía:  
 Vamos a acercarnos

–¡Qué quería yo más  
 fuera de verdad!  
 volvió a soñar otra vez,  
 le dijera San José.  
 –¿Será verdad esto?–  
 –Señora, es muy cierto.  
 que de señora me trata,  
 tantísima alabanza?  
 eso y más también  
 del Dios de Israel.–  
 el vientre se le aumentaba  
 sin saber lo que pasaba.  
 mi esposa querida?  
 a acabar mi vida.–  
 se marchó de la ciudad.  
 –Mira, José, ¿dónde vas?–  
 se quedó parado,  
 se le puso al lado  
 que de tu esposa has tomado,  
 concebida y sin pecado.–  
 y se arrodilló;  
 perdón le pidió:  
 sin levantarme de aquí,  
 lo mucho que te ofendí.  
 entre las mujeres,  
 que en tu vientre tienes.–  
 empiezan a caminar  
 no la dejaban andar.  
 –Yo ya voy cansada.  
 a pedir posada.

[Versión de **Montilla** de Ángela Luque Pérez (62 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 2002. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda versión emplea tres frases musicales que se van alternando. El conjunto puede considerarse tonal en modalidad menor, aunque la primera de las frases comienza con un claro giro modal. El ámbito no es muy amplio, de una 7<sup>a</sup>, aunque solo en la primera frase, en las otras dos es aún más reducido.

La estructura de las tres frases responde al siguiente esquema:

A	A	B	B'
a	b	c	d
E	F	G	H
e	f	g	h
I	J	I	J
i	j	k	l

la segunda es la que corresponde a los versos hexasílabos. Las tres deben inscribirse en el Tipo VI, aunque por diversas razones. La primera y la última por las repeticiones, la segunda por el enlace de los últimos incisos.

El comienzo de la primera frase es anacrúsico, mientras que las otras dos tienen un arranque tético. En las tres tiene importancia la repetición de la nota. Los finales suelen ser femeninos.

Es curioso que el elemento de mayor contraste entre las tres frases sea la métrica. La primera frase emplea un compás ternario, la segunda, binario y la tercera emplea una polimetría que combina ambos.

El estilo es narrativo melódico.

\* \* \*

## 69. LA DUDA DE SAN JOSÉ (I)

[0777/048]

Versión de El Rinconcillo (La Carlota)  
Petra Dova Alcántara, 2002

162  $\text{♩} = 66$

Ya la o - tra no - che si - quien - te, vol -

vió en - so - ñar o - tra vez lo mis - mo que na - da de es -

to lo su - pie - ra San Jo - sé, la Vir - gen de - cí - a: Dios

mí - o ¿que es es - to? y un án - gel res - pon - de: Se - ño - ra es muy cier - to.

En su aposento soñó  
que el hijo de Dios Eterno  
La Virgen decía:  
que lo que he soñado  
Y a la otra noche siguiente,  
lo mismo, que nada de esto  
y la Virgen decía:  
y un ángel responde:  
San José notó a su esposa  
y empezó a tomarle celos,

la Virgen María  
en su vientre encarnaría.  
-No quisiera más  
que fuera verdad.  
volvió a *ensoñar* otra vez  
lo supiera San José,  
-Dios mío, ¿qué es esto?  
-Señora, es muy cierto.  
que el vientre se le aumentaba  
sin saber lo que pasaba.



-Pues, mira, esposa querida,  
 que no quiero que en el pueblo  
 y como me he apartado,  
 me voy a un desierto  
 -José, no te vayas  
 mira que mi vientre  
 San José dijo: -¡la ropa!-  
 oyó una voz que decía:  
 Y al oír la voz,  
 y ha visto que un ángel  
 -José, vuélvete a tu casa,  
 que lo que tiene en el vientre  
 que viene elegido  
 que vas a ser padre  
 -Y aquí me arrojo, esposa,  
 hasta que no me perdonen  
 -¿Sabes por qué no te dije  
 Porque un ángel me lo dijo,  
 y ese mismo ángel  
 de mí nunca dices,  
 San José y su hermosa esposa  
 dándose besos y abrazos  
 San José decía  
 -Seremos felices

yo me voy a tener que ir  
 hablen mal de ti y de mí,  
 esposa querida,  
 a pasar mi vida.  
 de la vera mía,  
 ha de ser tu vida.  
 Y al salir de la ciudad,  
 -Mira, José, ¿dónde vas? -  
 se ha quedado parado  
 se le ha puesto al lado:  
 pídele a tu esposa perdón  
 no es por obra de varón,  
 por el Padre Eterno,  
 del Rey de los Cielos.  
 aquí, delante de ti,  
 lo mucho que te ofendí.  
 el secreto que guardaba?  
 que el secreto te guardara,  
 te lo ha revelado,  
 estás perdonado.-  
 se abrazaron al instante  
 queriéndose como antes.  
 con mucho cariño:  
 cuando nazca el Niño.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dova Alcántara (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 68 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
 María Ortega Martín, 2002

♩ = 144

163

U - na no-che en su a-po - sen - to so - ñó la Vir-gen Ma - rí - a

que el hi - jo del pa-dre e - ter - no en su vien-tre en-car-na - rí - a. La Vir-gen de -

cí - a: ¡Qué qui - sie - ra más que lo que he so - ña - do fue - ra de ver - dad!

Una noche en su aposento  
 que el hijo de Dios Padre  
 La Virgen decía:  
 que lo que he soñado  
 Y a la otra noche siguiente,  
 lo mismo; que nada de eso  
 y la Virgen decía:  
 ya llegará el día  
 San José dice a su esposa:  
 que no quiero que la gente  
 y como me he apartado,

soñó la Virgen María  
 en su vientre encarnaría.  
 -¡Qué quisiera más  
 fuera la verdad!-  
 volvió a soñar otra vez  
 se enterara San José,  
 -No te puedo hablar  
 en que te enterarás.-  
 -Me voy a tener que ir  
 hable mal de ti y de mí,  
 esposa querida,

me voy a un desierto  
 Hizo su ropita un lío  
 y oyó una voz que le dijo:  
 Y al oír la voz,  
 y ha visto que un ángel  
 –San José, vuelve a tu casa,  
 que lo que lleva en el vientre  
 que ha sido elegida  
 que va a ser la madre  
 San José volvió a su casa  
 –Me arrodillo, esposa mía,  
 hasta que no me perdones  
 –Levanta, José:  
 de mí nunca dudes,

a pasar mi vida.-  
 y se fue de la ciudad,  
 –Mira, José, ¿dónde vas?–  
 se quedó parado  
 se le puso al lado:  
 pide a tu esposa perdón  
 no es por obra de varón,  
 por el Padre Eterno,  
 del Rey de los Cielos.–  
 y a su esposa perdón le pidió.  
 sin levantarme de aquí,  
 lo mucho que te ofendí.  
 no tengas cuidado,  
 ya estás perdonado.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de María Ortega Martín (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, noviembre de de 2002. (Música registrada). 50 hemistiquios.]

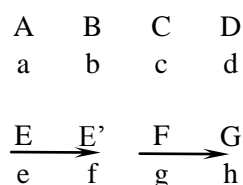
\* \* \*

Como indicamos en el romance anterior, este pasaje de los celos y duda de San José se encuentra en los evangelios apócrifos con más detalle que en el de Mateo (Mt. 1, 18-25). Y con ese detenimiento es recordado por la tradición popular.

Las dos variantes que hemos recogido de esta melodía, aun mostrando claramente su filiación, difieren radicalmente en muchos rasgos, como veremos a continuación. Como ocurría en los romances anteriores consta de dos frases. La primera corresponde a versos octosílabos, la segunda a hexasílabos.

Se trata de una melodía de ámbito amplio, una décima, y claramente tonal. Sin embargo, mientras que la versión de San Sebastián se atiene al modo mayor, la de El Rinconcillo oscila entre ambos modos de modo que la primera frase comienza en mayor y vira al menor en el segundo inciso. El modo mayor no reaparece hasta el tercer inciso de la segunda frase.

La estructura formal responde al siguiente esquema:



Como hemos señalado, ambas frases se van alternando según los grupos de versos octosílabos y hexasílabos que asimismo se alternan en el texto. La segunda frase

semeja ser más viva y fluida que la primera por la sucesión ininterrumpida de corcheas que la conforman. En cuanto al perfil, la primera frase se ajusta al tradicional Tipo I, mientras que la segunda, al ascender paulatinamente durante los tres primeros incisos para luego descender, se ajusta al Tipo III.

El comienzo es anacrúsico en la versión de El Rinconcillo y tético en la de San Sebastián. Nos referimos a la primera frase, pues la segunda es siempre anacrúsica. Curiosamente, el giro melódico del comienzo es distinto en las dos versiones. Las dos frases de El Rinconcillo comienzan con un ascenso de tercera, mientras que las dos de El Rinconcillo arranca con una repetición de nota.

También rítmicamente hay alguna diferencia pues la primera versión se percibe claramente en un metro de 6/8, mientras que la segunda se ajusta al compás ternario 3/4. En realidad, nos encontramos de nuevo ante un caso de la característica polimetría. Por ejemplo, en la versión de San Sebastián, al llegar a la segunda frase, la métrica se acerca más al 6/8 que al 3/4 en que lo hemos transcrito.

El estilo de la melodía lo podemos calificar de narrativo lírico.

\* \* \*

# 70. LA DUDA DE SAN JOSÉ (II)

[0777/048]

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Isabel Ortiz Ortiz, 2001

♩ = 184

164

Es - tan - do un dí - a ba - rrien - do la Pu - ri - si -

ma Ma - rí - a, San Jo - sé la re - mi - ra -

ba y pre - ña - da la ve - í - a. ¡Qué es es -

to que ve - o! ¡Qué es es - to que mi - ro! Mi es - po -

sa pre - ña - da mie - fec - to per - di - do Mi es - po -

sa pre - ña - da mie - fec - to per - di - do.

Estando un día barriendo  
San José la remiraba  
-¡Qué es esto que veo!  
Mi esposa preñada  
San José dice a la Virgen:  
que no quiero que la gente  
San José lió su ropa,  
y oyó una voz que decía:  
Y al oír voz,  
y ha visto que un ángel  
-José, vuélvete a tu casa,  
que lo que lleva en su vientre,  
que ha sido elegida  
para ser la madre  
San José vuelve a su casa  
/...../  
-Estaré, esposa mía,  
hasta que no me perdonen  
San José y la Virgen pura  
dándose los dos palabras  
San José decía,  
-Seremos felices

la Purísima María,  
y preñada la veía.  
¡Qué es esto que miro!  
mi efecto perdido.  
-Me voy a tener que ir,  
hable mal de ti y de mí.  
se marchó de la ciudad,  
-Dime, José, ¿dónde vas?  
se quedó parado,  
se le ha puesto al lado.  
pide a tu esposa perdón,  
no es por obra de varón,  
por el Padre Eterno  
del Rey de los Cielos.  
y pide a su esposa perdón.  
/...../  
sin levantarme de aquí,  
lo mucho que te ofendí.-  
se abrazaron al instante,  
de seguir igual que antes.  
con mucho cariño:  
cuando nazca el Niño.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Isabel Ortiz Ortiz (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta versión de El Arrecife está interpretada con la famosa melodía del romance *Madre, en la puerta hay un niño* que analizaremos más adelante (melodía nº 88)

\* \* \*

## 71. LA DUDA DE SAN JOSÉ (III)

[0777/048]

Versión de Fuente Palmera  
Francisca Caro Urbán, 2001

♩. = 54      ♩ = ♩

165      U - na no - che en su a - po - sen - to, so - ñó la

Vir - gen Ma - rí - a que el hi - jo del Dios E - ter - no

y en su vien - tre en - car - na - rí - a. La Vir - gen di - ce: ¿Se -

rá ver - dad es - to? Y un án - gel le di - ce: Se - ño - ra es muy

cier - to Y un án - gel le di - ce: Se - ño - ra es muy cier - to.

[En su aposento] soñó  
que el hijo de Dios Eterno  
La Virgen dice:  
Y un ángel le dice:  
a la otra noche siguiente,  
que el vientre se le aumentaba.  
San José que vio a su esposa  
se puso delante de ella  
–¿Por qué me has faltado,  
me voy a un desierto  
–¿Dónde vas tú, San José,  
por donde quiera que vayas,  
José, no te vayas,  
mira que mi vientre  
Hace la ropita un lío,  
Y oye una voz que decía:

la Virgen María  
y en su vientre encarnaría.  
–¿Será verdad esto?  
–Señora, es muy cierto.–  
volvió a soñar otra vez;  
–¡Si lo supiera José!–  
que el vientre se le aumentaba  
y estas palabras le hablaba:  
esposa querida?,  
a pasar mi vida.  
pobre, viejo y sin dinero?,  
te irán ladrando los perros.  
dame compañía,  
ha de ser tu vida.  
se marchó de la ciudad,  
–San José, vuélvete atrás.–

Y al oír la voz,	se queda parado,
cuando vio que un ángel,	se le puso al lado:
–San José, deja esos celos	que de María has tomado,
que María es pura y limpia,	concebida y sin pecado.
–Muchas gracias, ángel mío,	por la razón que me has dado
voy a pedirle a María	perdón porque le he faltado.
Perdóname, reina	entre las mujeres,
bendito es el fruto	que en tu vientre tienes.
–Bien te lo <i>dicía</i> , José,	que de casa no marcharas,
y ese ángel a mí me dijo,	que el secreto te guardara.
Y ese niño ángel,	te lo ha revelado,
para que tú veas	que no te he faltado.–

[Versión de **Fuente Palmera** de Francisca Caro Urbán (65 a). Recogida por Elisabeth Martínez Wals, en mayo de 2001. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta última melodía del romance de *La duda de San José* recogida en Fuente Palmera se estructura como las anteriores en dos frases que corresponden a los versos octosílabos y hexasílabos respectivamente. Está en modo menor y acentúa nítidamente su carácter tonal el arpegio ascendente sobre el acorde de tónica que se repite en los dos primeros incisos. La primera frase se caracteriza por sus reiteradas detenciones y contrasta con la segunda, mucho más ligada y uniforme. El ámbito parece amplio, de una novena, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta que el *mi* grave solo se emplea como apoyo en las dos ocasiones en que se produce el arpegio. Prescindiendo de esta nota, el ámbito sería de una sexta.


La estructura de la melodía sería la siguiente:

A	A'	B	C		
a	b	c	d		
E	E	F	G	F	G
e	f	g	h	g	h

Como vemos, la segunda fase, que corresponde a los versos hexasílabos, precisa de la repetición de los dos últimos incisos para quedar equilibrada. Para ello, repite también los dos últimos versos.

En cuanto al diseño melódico, ambas frases se ajustan al Tipo VI pues las repeticiones de los incisos iniciales ya las estructuran en dos secciones independientes.

Los comienzos son téticos y mediante giros descendentes. Los finales, femeninos.

Aunque el compás de 3/8 impera durante toda la melodía, la primera frase destaca por las detenciones más o menos *ad libitum* tras cada uno de los incisos. La segunda es mucho más regular y repite insistentemente la fórmula  que ya se anunciaba en la primera.

El estilo lo podemos considerar como narrativo lírico.

\* \* \*

## 72. SAN JOSÉ Y LA VIRGEN EN EL PORTAL

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Josefa Mariscal, 2002

♩. = 64

166 

Los ce-los de San Jo - sé le dan que-bran-to a Ma - rí a



y al ver que la de - ja so la so - li - ta y sin com - pa - ñí a

Los celos de San José  
cada vez que la deja sola,  
Sobre una piedra se sientan  
y abrazándola le dice:  
–No tengo nada, José,  
que el Hijo de mis entrañas  
–Vámonos por esos montes  
que tenga su cobertera  
Sacudió y barrió el portal,  
sacudió y barrió el portal,

le dan quebranto a María,  
solita y sin compañía.  
San José y su amada esposa  
–¿Qué tienes, querida esposa?  
ni dejo de sentir pena  
no quiero que pase penas.  
por ver si hay un portal  
para poderlo habitar.–  
la purísima Doncella;  
el buey [y] la mula, con ella.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Josefa Mariscal Aguilera (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de diciembre de 2002. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

Incluimos en nuestra colección este villancico que describe de forma romanceada una escena de la Virgen y San José en el Portal. Está relacionado con los anteriores por el tema de los celos del santo.

La melodía es muy sencilla y muy típica de la canción narrativa. Es una melodía tonal en modo mayor que se desenvuelve a lo largo de una octava –de dominante a dominante. Comienza y termina en la tónica.

La estructura es la más simple posible: cuatro incisos regulares para cuatro hemistiquios octosilábicos:

A	B	C	D
a	b	c	d

El perfil corresponde también al tipo más habitual, el Tipo I, pues alcanza la nota más aguda en el segundo inciso para, desde ahí, ir descendiendo.

Todos los comienzos son téticos, predominando la repetición de la nota. Los finales son todos femeninos.

Destaca desde el punto de vista rítmico la regularidad de los cuatro incisos. El compás de 6/8 también es regular y claramente marcado.

El estilo lo podemos considerar como narrativo melódico.


\* \* \*

### 73. SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS

[0414/052]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

$\text{♩} = 60$

167 

Subida en un jumentillo  
con su esposo San José,  
Eran tantas las escarchas  
y San José con su esposa  
-Abre, abre, mesonero,  
que te traigo una doncella  
Contesta el mesonero  
-Para ningún vagabundo

la Virgen va descalza,  
pisando hielos y escarchas.  
que no las derrite el sol,  
en la puerta de un mesón.  
abre, mesonero, si quieres abrir,  
encinta para parir.  
con la voz alterada:  
hay en mi mesón posada.-



Se retiraron de allí	y afligido y con pena,
se arriman a unos pastores	que viven en una cueva.
Y en el rincón de la cueva,	al ladito de la una muralla,
tuvo la Virgen María	el Redentor de las almas.
El Redentor ha nacido	y en Belén en un portal,
iremos todos a adorarle	la Pascua de Navidad.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

De nuevo un romancillo de tema navideño que relata otro pasaje que pertenece a los evangelios apócrifos. La melodía es tonal en modo mayor. Como en el caso anterior, cubre una octava, entre la dominante inferior y su octava. De nuevo las notas en las que recae la responsabilidad de los comienzos y los finales son la dominante y la tónica.

La estructura formal es un tanto particular:

A	A	B	B'	C	C
a	a	b	c	d	d

La repetición de los hemistiquios primero y último de cada cuatro con su correspondiente inciso, amplía la estructura a seis unidades. Los dos incisos centrales, B y B' constituyen un bloque contrastante con los extremos por su figuración rítmica en semicorcheas y su fraseo *ad libitum*.

El tipo melódico que se configura no puede catalogarse como ninguno de los habituales, por lo que lo situamos en el tipo VII.

El comienzo es anacrúsico, pero tan solo porque utiliza un apócope de las dos notas iniciales, pues cuando se produce la repetición en el segundo inciso esas notas encajan perfectamente en un comienzo tético. Melódicamente el comienzo está formado por una cuarta ascendente tras la repetición de la nota (la dominante).

Dentro del ritmo constante de 3/8, se observa cierta irregularidad métrica debida al contraste de los dos incisos centrales que se interpretan con un ritmo algo libre. Son destacables también los neumas de dos y tres notas mediante los cuales se van encajando las sílabas en el compás ternario.

El estilo de esta melodía es también narrativo melódico.

\* \* \*

## 74. CANTEMOS EL NACIMIENTO

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Caridad Echevarría, 2001

♩. = 69      ♩ = ♩

168 

Can - te - mos el Na - ci - mien - to      que la Cris - tian - dad ce - le - bra,

y en al - tas vo - ces di - ga - mos      ¡Vi - va la Sa - gra - da Rei - na!

Cantemos el Nacimiento  
y al cabo digamos:  
Esta Reina soberana  
solo nos lo hizo Dios  
El infierno estremecido  
porque dice que ha nacido  
El Redentor ha nacido  
y a celebrarlo venimos  
Y esta celestial grandeza  
canten a la Virgen Pura,  
Y al Niño hermoso celebran  
con humilde reverencia  
Y a adorarle vamos todos  
y en Él al cabo, celebramos  
Santísimo *Sagrimento*  
unos dicen que estáis dentro,  
Un compañero nos falta,  
entre *disgustos*<sup>145</sup> metido  
Entra, compañero, entra,  
nos dirás cómo has estado  
Y en el Portal de Belén  
la Virgen y San José,  
Y a las doce de la noche,  
de la mar y de la tierra,

que la Cristiandad celebra,  
–¡Viva la Sagrada Reina!  
ha parido un Infante tierno,  
y ha de temblar el infierno.  
está en gran cobardía  
el Redentor de la vida.  
en Belén, en un portal,  
la grandeza celestial.  
ha de ser a fines gloriosos;  
celebren al Niño hermoso.  
los pastores de aquel valle,  
vamos todos a adorarle.  
con alegría y contento,  
Santísimo *Sagrimento*.  
que estáis entre *vedrieras*,  
yo digo que dentro y fuera.  
no está aquí, que está en Belén,  
por ver el Niño nacer.  
nos darás el parabién,  
en el Portal de Belén.  
hay estrellas, sol y luna,  
y el Niño que está en la cuna.  
ha nacido el Redentor  
de las Indias y del Japón.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Caridad Echevarría Ots (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

Más que narración, este villancico es una descripción con cierta altura teológica de la estampa del Nacimiento. Musicalmente se organiza como los romances y por esta razón nos interesa incluirlo. Se basa en una melodía tonal en modo mayor que se desenvuelve en el ámbito de una octava y que comienza y termina por la tónica.

Su estructura es la más simple:

<sup>145</sup> Disgustos por *triguillos*.

A	B	C	D
a	b	c	d

Cuatro incisos rítmicamente regulares que dibujan un perfil que puede considerarse ajustado al tipo I.

Los cuatro incisos tienen un comienzo tético y un final femenino. La melodía comienza con una escala ascendente.

El estilo de esta melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

## 75. EL MILAGRO DEL TRIGO (I)

[0512/058]

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Josefa y Dolores Zafra Delgado, Isabel Muñoz Muñoz,  
Isabel y Ana Ortiz Ortiz, 2001

$\text{♩} = 80$

169 

La Vir - gen sa - lió de E - gip - to te - mién - do le al rey de He - ro - des, y por



el ca - mi - no pa - sa mu - cho frí - o y ca - lo - res. Al Ni - ño lo



lle - van con gran - des cui - da - dos por - que el rey de He - ro - des quie - re de - go - llar - lo.



por - que el rey de He - ro - des quie - re de - go - llar - lo. Yen - do por un ca - mi -



ni - to a un la bra - dor que a - llí vie - ron, la Vir - gen le ha pre - gun - ta - do: La - bra -



dor qué es - tás ha - cien - do? Y el la - bra - dor di - ce: se - ño - ra sem - bran - do u - na po - ca



pie - dra pa - ra o - tro a - ño, u - na po - ca pie - dra pa - ra o - tro a - ño.

La Virgen salió de Egipto  
 y por el camino pasa  
 Al Niño lo llevan  
 porque el rey de Herodes  
 Yendo por un caminito  
 la Virgen le ha preguntado:  
 Y el labrador dice:  
 una poca piedra  
 Fue tanta la maldición  
 que parecía un peñón  
 Y ese fue el castigo  
 por ser mal hablado  
 Yendo por otro camino  
 La Virgen le ha preguntado:  
 Y el labrador dice:  
 un poco de trigo  
 para que otro año  
 –Pues ven mañana a segar  
 que este milagro te hace  
 que este milagro  
 El labrador fue a su casa  
 todo lo que le pasaba,  
 Y el labrador dice:  
 ¡En tan poco tiempo,  
 Y al otro día de mañana,  
 en busca de segadores  
 Buscó los peones  
 a segar el trigo  
 Estando segando el trigo,  
 por una mujer y un niño,  
 Y el labrador dice:  
 estando sembrando,  
 Rodearon los caballos,  
 que no pudieran lograr  
 y representarlo

temiendo al rey de Herodes,  
 mucho frío y calores.  
 con grandes cuidados,  
 quiere degollarlo.  
 [a] un labrador que allí vieron,  
 –Labrador, ¿qué estás haciendo?  
 –Señora, sembrando  
 para otro año.–  
 que el Señor le echó de piedra  
 de una hermosísima sierra.  
 que el Señor le echó  
 aquel labrador.  
 y otro labrador que vieron.  
 –Labrador, ¿qué estás haciendo?  
 –Señora, sembrando  
 para el otro año,  
 cojamos cosecha.  
 y no tengas detención  
 tu buena contestación,  
 te hago a ti solo, labrador.  
 y a su mujer le contó  
 todo lo que le pasó.  
 –¡Esto no *pué* ser!  
 sembrar y coger!  
 el labrador fue a la plaza  
 que la siega se le pasa.  
 y enseguida fueron  
 que ya estaba bueno.  
 ven venir a caballo  
 y un viejo van preguntando.  
 –Cierto que los vi,  
 pasar por aquí.  
 dos mil reniegos echaron,  
 el de cogerlos presos  
 al rey más soberbio.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota): Josefa y Dolores Zafra Delgado, Isabel Muñoz Muñoz, Isabel y Ana Ortiz Ortiz y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. Música registrada. 70 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 96

170

El án - gel San "Gra - biel" vi - no a tra - er la Em - ba - ja - da -  
 — ba - jó por la "ve - dri - er", Ma - rí - a que - dó tur - ba - da.  
 No tur - bes Ma - rí - a, no tur - bes, por Dios que del Pa - dre E - ter - no  
 so - y em - ba - ja - dor que del Pa - dre E - ter - no so - y em - ba - ja - dor.

El ángel San *Grabi*el  
 bajó por la *vedrier*  
 –No [te] turbes, María,  
 que del Padre Eterno  
 Yendo por un caminito  
 la Virgen le preguntó:  
 El labrador [le] dice:  
 una poca piedra  
 Fue tanta la confusión  
 que parecía un peñón  
 Ese fue el castigo  
 por ser mal hablado  
 Yendo por otro camino  
 la Virgen le preguntó:  
 El labrador dice:  
 y un poco de trigo  
 –Pues ve mañana a segar  
 lo que este milagro te hago  
 Y al otro día de mañana,  
 en busca de segadores  
 Busca a los peones  
 a segar el trigo

vino a traer la Embajada  
 y María quedó turbada  
 [no] te turbes, por Dios,  
 soy embajador.  
 a un labrador allí vieron,  
 –Labrador, ¿qué estás haciendo?  
 –Señora, sembrando  
 para el otro año.  
 que el Señor le dio de piedras  
 de una grandísima sierra.  
 que el Señor le dio  
 aquel labrador.  
 a otro labrador allí vieron  
 –Labrador, ¿qué estás haciendo?  
 –Señora, sembrando  
 para el otro año.–  
 y no tengas detención  
 por tu propio Creador.  
 fue el labrador a la plaza  
 que la siega se le pasa.  
 y al instante fueron  
 que ya estaba bueno.

[Versión de **La Carlota** de Concepción Aguilar Abad, (69a), Rosario Aguilar Carmona, (66a), acompañada por compañeras del Centro de Adultos de este municipio. Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 44 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 88

171

La Vir - gen por un ca - mi - no se ha en - con - tra - do un la - bra - dor La  
bra - dor, ¿qué es - tás ha - cien - do? Ti - ran - do pie - dras al  
sol. La Vir - gen res - pon - de con pa - la - bras bue - nas: el  
que pie - dras ti - ra, pie - dras se de - vuel - van.

La Virgen por un camino  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
La Virgen responde  
el que piedras tira,  
Pasaron más adelante  
le ha preguntado la Virgen:  
El labrador dice  
-Sembrando este trigo  
-Pues ve mañana a segar lo  
que ese favor te lo hace  
y si por nosotros  
acuérdate y diles

.....  
El labrador muy contento  
y le dice a su mujer  
Y al otro día, fueron  
a segar el trigo  
Estando segando el trigo  
por una mujer y un niño  
y el labrador dice:  
sembrando este trigo  
Rodearon los caballos  
de ver que no se cumplía  
y el intento suyo era  
y de darle muerte

se ha encontrado a un labrador:  
-Tirando piedras al sol-  
con palabras buenas,  
piedras se le vuelvan.  
y (a) otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
con voz de cansado:  
para el otro año.  
y no tengas detención  
el Divino Redentor,  
vienen preguntando  
que estando sembrando.

.....  
se fue por la noche a su casa,  
todito lo que le pasa.  
a segar el trigo,  
que ya estaba seco.  
vieron cuatro caballos,  
y un viejo van preguntando,  
-Cierto es que los vi,  
pasar por aquí.  
echando miles reniegos,  
el intento que les trajeron,  
de prenderlo  
al Rey de los Cielos.

[Versión de Villaharta de Carmen González Moreno (75 a), Paca Moreno Martínez (76 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, febrero de 2007. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 100

172

La Vir\_ gen por un ca - mi - no se ha en - con - tra-do un-la - bra - dor: \_\_\_\_ ¿La -

bra\_ dor que es-tas ha-cien do? Ti - ran - do pie-dras al sol. La Vir-gen res - pon-de con

pa - la-bras tier-nas que el que ti-ra pie-dras, pie - dras se le vuel- van. \_\_\_\_

La Virgen por un camino  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
La Virgen responde  
el que tira piedras,  
Fue tanto la *moltitud*  
que se ha quedado la haza  
Ese fue el castigo  
estando sembrando  
Pasaron más adelante  
le ha preguntado la Virgen:  
Y el labrador dice:  
y ese poco trigo  
-Pues ven mañana a segar lo  
que este favor te lo hace  
y si por nosotros  
acuérdate y diles

.....  
Y el labrador muy contento  
y a su mujer le da cuenta  
Buscaron peones  
a segar el trigo  
Y estando segando el trigo  
por una mujer y un niño  
y el labrador dice:  
estando sembrando  
Rodearon los caballos  
de ver que no se le logra  
y el intento suyo era  
y de presentarlos  
Pero le salieron  
porque el niño estaba

se ha encontrado a un labrador:  
-Tirando piedras al sol-  
con palabras buenas,  
piedras se le vuelvan.  
que Dios le envió de piedras  
que parecía una sierra.  
que Dios le envió  
aquel labrador.  
y a otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
-Señora, sembrando  
para el otro año.  
y no tengas detención  
Jesús Cristo Redentor,  
vienen preguntando  
que estando sembrando.

.....  
se fue por la noche a su casa,  
de todo lo que le pasa.  
y al otro día, fueron  
que ya estaba seco.  
pasaron cuatro a caballo,  
y un viejo van preguntando,  
-Cierto es que los vi,  
pasar por aquí.  
echando dos mil reniegos,  
el intento que trajeron,  
de cogerlos  
a Herodes soberbio.  
vanas sus ideas  
fuera de Judea.

[Versión de **Pozoblanco** de Virginia Merchán Márquez (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2009. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance es conocido también como *La huída a Egipto* y *La Virgen y el labrador*. Trata de nuevo un tema navideño muy difundido. Fue recogido por D.

Catalán en su *Flor de la Marañuela* (CATALÁN D. , 1969).. Por su temática y su estructura narrativa se relación con *La Virgen y el ciego*, aunque en este caso hay un interesante paralelismo entre los dos labradores, recurso típico del romancero.

En nuestro recorrido por la provincia de Córdoba hemos recogido catorce versiones que emplean siete melodías diferentes aunque la mayoría de las versiones se concentran en dos temas melódicos. En todos los casos se emplean dos frases pues han de acomodarse a los dos tipos de versos (octosílabos y hexasílabos) que incluye el romance. Es curioso que la segunda frase es muy parecida en la mayoría de los temas melódicos que distinguimos. Junto con *La Virgen y el ciego* son los romances religiosos más populares.

Esta primera melodía se caracteriza por su sencillez y por un reducido ámbito. Según se desplace hacia el registro agudo o el grave, se encuadra respectivamente en el modo de *do* (n<sup>os</sup>. 169 y 170) o el modo de *mi* (n<sup>os</sup>. 171 y 172).

La estructura que presenta incluye dos frases, como ya hemos señalado. La primera tiene cuatro incisos diferentes o iguales (Villaharta y Pozoblanco). La segunda frase también tiene algunas repeticiones y generalmente seis incisos por necesidades del texto (aunque cuando es necesario también se repite el último verso del texto). Sin embargo, hay diferencias que hacen que la estructura no sea la misma en todos los casos:

Nº 169

$\frac{A}{a}$	$\frac{B}{b}$	$\frac{C}{c}$	$\frac{D}{d}$
---------------	---------------	---------------	---------------

E	E	F	G	F	G
e	f	$\frac{g}{g}$	$\frac{h}{h}$	$\frac{g}{g}$	$\frac{h}{h}$

Nº 170

$\frac{A}{a}$	$\frac{B}{b}$	$\frac{C}{c}$	$\frac{D}{d}$
---------------	---------------	---------------	---------------

E	E'	F	G	F	E'
e	f	$\frac{g}{g}$	$\frac{h}{h}$	$\frac{g}{g}$	$\frac{h}{h}$

Nº 171  
y 172

A	B	A	B
a	b	c	d

E	F	E'	F'
e	f	g	h



Por la organización de las frases en dos unidades de dos incisos podemos encuadrarlas todas ellas en el tipo VI.

La primera frase tiene un comienzo anacrúsico con un ascenso en arpegio o escala según los casos. Su final es femenino. La segunda frase tiene un comienzo tético en las dos primeras versiones y anacrúsico en las dos últimas. Su final es también femenino.

En cuanto al ritmo, también hay grandes diferencias puesto que las dos primeras variantes utilizan un metro binario mientras que las últimas combinan un metro ternario para la primera frase y un 3/8 para la segunda. Lo que es común en todas las variantes es un contraste entre las dos frases de modo que la segunda parece más rápida. A veces comporta un cambio de metro mientras que otras es suficiente un cambio en la figuración.

El estilo de esta melodía es de nuevo narrativo melódico, aunque las dos últimas versiones, por su sobriedad podríamos incluirlas en el estilo narrativo severo.

\* \* \*

## 76. EL MILAGRO DEL TRIGO (II)

[0512/058]

Versión de Córdoba  
Pilar Beltrán Sousa, 1996

$\text{♩} = 108$

173

Ca - mi - no de E-gip - to van hu - yen - do del rey He -  
ro - des, por el ca - mi - ni - to pa - san mu - chas pe - nas y do -  
lo - res, Y al ni - ño lo lle - van con gran - des cui -  
da - dos, por-que el rey He - ro - des quie - re de - go - llar - lo.

Camino de Egipto van  
por el caminito pasan  
y al Niño lo llevan

huyendo del rey Herodes,  
muchas penas y dolores,  
con grandes cuidados,

porque el rey Herodes  
 Un poquito más *alante*,  
 la Virgen le ha preguntado:  
 Y el labrador dice:  
 unas pocas piedras  
 Fue tanto la multitud  
 que parecía su *haza*<sup>146</sup>  
 Y ese fue el castigo  
 por ser mal hablado  
 Siguieron más adelante  
 la Virgen le ha preguntado:  
 Y el labrador dice:  
 un poco de trigo  
 –Pues ven mañana a segar lo,  
 que ese milagro lo hace  
 Y si por nosotros  
 diles que nos visteis  
 A la otra noche siguiente  
 contándole a su mujer  
  
 a segar el trigo  
 Estando segando el trigo,  
 por una mujer y un niño  
 Y el labrador dice:  
 estando sembrando  
 Volviéronse en sus caballos  
 por ver que no podían coger

quiere degollarlo.  
 a un labrador que vieron  
 –Labrador, ¿qué estáis haciendo?  
 –Señora, sembrando,  
 para el otro año.–  
 que el Señor le dio de piedras,  
 una grandísima sierra.  
 que Dios le mandó  
 aquel labrador.  
 y a otro labrador que vieron,  
 –Labrador, ¿qué estás haciendo?–  
 –Señora, sembrando  
 para el otro año.  
 sin ninguna detención,  
 el Divino Redentor.  
 vienen preguntando,  
 estando sembrando.  
 el labrador fue a su casa,  
*toito* lo que le pasa.  
 Y al otro día fueron  
 que ya estaba bueno.  
 pasan dos hombres a caballo,  
 y un viejo van preguntando.  
 –Cierto que los vi,  
 pasan por aquí.–  
 echando dos mil reniegos  
 al Redentor de los Cielos.

[Versión de **Córdoba**, de Pilar Beltrán Sousa, 66 años. Recogida por Visitación Benedit Beltrán, en 1996.  
 (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>146</sup> Haza. (Del lat. *fascia*, faja). Porción de tierra labrantía o de sembradura.

174 

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, hu - yen - do del rey He -  
ro - des. Por el ca - mi - no han pa - sa - do ham - bres, frí - os y ca -  
lo - res. Y lle - van al Ni - ño muy bien pre - pa - ra - do por - que el rey He -  
ro - des, por - que el rey He - ro - des quie - re de - go - llar - lo.

La Virgen va caminando  
por el camino han pasado  
Y llevan al Niño  
porque el rey Herodes  
Caminan más adelante,  
la Virgen le ha preguntado:  
El labrador dice:  
piedras y peñones  
Fue tanta la multitud  
que parecía su *haza*  
Ese fue el castigo  
por ser mal hablado  
Camina más adelante  
la Virgen le ha preguntado:  
Y el labrador dice:  
y un poco de trigo  
Vente mañana a segar  
que este milagro lo hace  
Y si acaso vinieran  
diles que pasé  
Y a la mañana siguiente,  
y en busca de segadores,  
Y cogen la hoz,  
y a segar el trigo  
Estando segando el trigo  
por una mujer y un niño  
y el labrador dice:  
y estando sembrando  
Vuelven *p'*atrás los caballos  
que no pudieron obrar  
Y el intento era

huyendo del rey Herodes,  
hambres, fríos y calores.  
muy bien preparado  
quiere degollarlo.  
y a un labrador que vieron,  
-Labrador, ¿qué está haciendo?  
señora, sembrando,  
¿no lo está mirando?  
que el Señor le dio de piedras,  
y una hermosísima sierra.  
que Dios le mandó  
y a aquel labrador.  
a otro labrador que vieron,  
-Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
-Señora, sembrando  
para el nuevo año.-  
sin ninguna inclinación  
el Divino Redentor.  
por mí preguntando,  
y estando sembrando.  
marchó el labrador a la plaza,  
porque el trigo se le pasa.  
locos de contentos  
que ya estaba bueno.  
pasaron tres a caballo,  
y un viejo van preguntado  
-Cierto es que los vi,  
*pasó*<sup>147</sup> por aquí.  
con una ira que rabia  
y el intento que llevaban.  
matar al portero

<sup>147</sup> Pasan.

para hacer milagros

y el Rey más Supremo.

[Versión de **Puente Genil**, de María González, (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, en mayo de 1983. 64 Hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez, 2009

♩ = 124

175



Y un po-qui-to más a - lan - te, a un la-bra-dor que vie - ron  
le ha pre-gun - ta - do Ma - rí - a: La - bra-dor ¿qué es - tás ha -  
cien - do. Y el la - bra - dor di - ce: Se - ño - ra, sem - bran - do  
y u - na po - ca pie - dra pa - ra el o - tro a - ño.

..... más adelante,  
le ha preguntado María:  
El labrador dice:  
una poca piedra  
Fue tanto la *moltitud*  
que parecía la haza  
Ese fue el castigo  
por ser mal hablado  
Siguieron más adelante  
le ha preguntado María:  
Y el labrador dice:  
un poquito trigo  
-Puedes venir a segar lo  
que este favor te lo hace  
Y a su casa se marchó  
diciéndole a su mujer  
Buscaron peones  
y al otro día, fueron  
Y estando segando el trigo  
por una mujer y un niño  
y el labrador dice:  
estando sembrando  
Se miran uno al otro

y a un labrador que vieron,  
-Labrador, ¿qué está haciendo?  
-Señora, sembrando,  
para el otro año.  
que Dios le mandó de piedras,  
una grandísima sierra.  
que Dios le mandó  
y ese labrador.  
y a otro labrador que vieron,  
-Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
-Señora, sembrando  
para el otro año.-  
sin ninguna detención  
el Divino Redentor.  
hecho de mil confusiones  
todito lo que le pasa.  
.....  
a segar el trigo  
pasaron tres a caballo,  
y un viejo van preguntando,  
-Cierto es que los vi,  
pasar por aquí.  
y se hacen mil .....

[Versión de **Belmez**, de Hortensia Jurado Sánchez, (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en mayo de 2009. 43 Hemistiquios.]

\* \* \*

176  $\text{♩} = 112$

La Vir-gen va ca-mi - nan-do, ca-mi - na de pue-blo en pue blo, hu-yen  
do del Rey He - ro-des que la vie-ne per - si - guien - do. Si-guie ron ca - mi - no a-  
lan - te y aun la - bra-dor que vie - ron le ha pre - gun - ta - do la  
Vir - gen: La - bra - dor, qué es - tas ha - cien - do. Y el la - bra - dor di - ce:  
Se - ño - ra, sem - bran-do es - ta po - ca pie - dra "pa que" o - tro a - ño.

La Virgen va caminando  
huyendo del rey Herodes  
Siguiéron un camino adelante,  
le ha preguntado la Virgen:  
Y el labrador dice:  
esta poca piedra  
Fue tanto la multitud  
que parecía un peñón  
Y eso fue el castigo  
por ser mal hablado  
Y siguieron más adelante  
le ha preguntado la Virgen:  
Y el labrador dice:  
este poco trigo  
-Ven mañana a segar lo,  
Este milagro lo hace  
Y si por nosotros  
diles que nos visteis  
Estando segando el trigo,  
por una mujer y un niño  
Y el labrador dice:  
estando sembrando  
Se miran unos a otros  
Viendo que no se le logra  
El intento era  
ponerlos delante

caminando de pueblo en pueblo  
que la viene persiguiendo  
y a un labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estái haciendo?  
-Señora, sembrando,  
para que otro año.-  
que el Señor mandó de piedras,  
de una grandísima sierra.  
que Dios le mandó  
aquel labrador.  
y a otro labrador que vieron,  
-Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
-Señora, sembrando  
para que otro año.  
sin ninguna detención.  
el Divino Redentor.  
vienen preguntando,  
estando sembrando.  
pasaron tres a caballo,  
y un viejo van preguntando.  
-Cierto es que los vi,  
pasó por aquí.-  
mil reniegos se echaban  
el intento que llevaban.  
de cogerlos presos,  
de aquel rey soberbio.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Dolores Pérez Sánchez, 72 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

Agrupamos aquí otras cuatro versiones que se distinguen de las anteriores aunque mantienen evidentes lazos comunes, principalmente los relacionados con la estructura del texto en versos octosílabos y hexasílabos, es decir, se mantienen las dos frases con elementos de contraste entre ambas.

Predominan aquí los sistemas tonales en modo menor, aunque la variante de Belmez presenta la primera frase en modo mayor, modulando con suavidad al menor en el último inciso. El ámbito es amplio, entre una novena y una décima, generalmente recorriendo desde la dominante inferior a la superior extendiéndose en el agudo una o dos notas más.

La estructura, siendo similar en todas las variantes, presenta sutiles diferencias que nos obligan a esquematizarlas por separado:

Nº 173	A	B	A	B	Nº 174	A	B	A	B
	a	b	c	d		a	b	c	d
	E	E	F	G		E	E	F	F' F''
	e	f	g	h		e	f	g	g h

Nº 175	A	B	A'	B'	Nº 176	A	B	A'	C
	a	b	c	d		a	b	C	d
	E	E	F	G		E	F	G	H
	e	f	g	h		e	f	g	h

En todas ellas vemos que, tanto en la primera como en la segunda frase, hay vínculos entre los pares de incisos, lo que nos hace catalogarlas todas ellas como pertenecientes al grupo VI.

El comienzo de la primera frase es principalmente anacrúsico, aunque puede ser tético, como en la versión de Belmez. Arranca con un giro ascendente predominando el salto de cuarta. La segunda frase presenta con mayor frecuencia un inicio tético, pero también cabe la excepción, como en la versión de Puente Genil. Los finales son todos femeninos en la primera frase mientras que en la segunda caben las dos posibilidades.

Aunque es característico el contraste entre la primera frase en ritmo ternario y la segunda en binario, la versión de Puente Genil emplea un metro ternario homogéneo.

El estilo de la melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

## 77. EL MILAGRO DEL TRIGO (III)

[0512/058]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 116

177

La Vir - gen va ca - mi - nan-do te - mien - do al rey He -  
ro - des y en el ca - mi - no pa - sa - ron ham - bre, frí - os  
y ca - lo - res. Y el Ni - ño lo lle - van en gran - des cui -  
da - dos, por - que el rey He - ro - des quie - re de - go - llar - lo.

La Virgen va caminando,  
en el camino pasaron  
Y el Niño lo llevan  
porque el rey Herodes  
Un poco más hacia adelante  
la Virgen le ha preguntado:  
El labrador dice:  
y una poca de piedra  
para el otro año  
Fue tanta la multitud  
que parecía la haza  
Y ese fue el castigo  
por ser mal hablado  
Anduvieron hacia adelante  
la Virgen le ha preguntado:  
Y el labrador dice:  
un poco de trigo  
para el otro año  
-Ven mañana a segar  
que este favor te lo hace  
Y si por nosotros  
Diles que nos viste  
y estando sembrando,  
El labrador va a su casa

temiéndole al rey Herodes,  
hambre, frío y calores.  
en grandes cuidados,  
quiere degollarlo.  
a un labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué está haciendo?  
señora, sembrando,  
para el otro año,  
que sirva de alivio.  
que Dios le mandó de piedras,  
y una espesísima sierra.  
que Dios le mandó  
aquel labrador.  
y a otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
-Señora, sembrando  
para el otro año,  
que sirva de alivio.  
sin ninguna detención  
María, Madre de Dios.  
vienen preguntando,  
estando sembrando.  
pasar por aquí.  
todo lleno de contento

diciéndole a su mujer  
Y la mujer dice:  
y en tan poco tiempo,  
El labrador va a la plaza  
porque el trigo se le pasa,  
Estando segando el trigo  
por una mujer y un niño  
Y el labrador dice:  
y estando sembrando  
-Dime qué señales llevan,  
-La mujer era muy guapa  
y el hombre era  
porque le llevaba  
Revolvieron los caballos  
viendo que no podía ser  
Y el intento era  
para degollarle

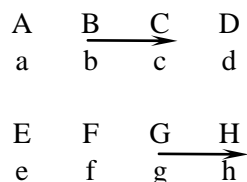
que el trigo ya estaba seco.  
-Esto no *pué* ser,  
sembrar y coger.-  
en busca de segadores,  
porque el trigo se le pasa.  
vieron venir a tres a caballo,  
y un viejo van preguntado.  
-Cierto, que los vi,  
pasar por aquí.  
no nos las niegues, traidor.  
y el niño parece un sol;  
algo más anciano  
de nueve a diez años.  
dos mil reniegos echaban,  
y el intento que llevaban.  
de meterlos presos  
aquel rey soberbio.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 82 hemistiquios.]

\* \* \*

También esta melodía presenta un elemento de contraste entre la primera y la segunda frase, que en esta ocasión se origina por el cambio de modo. Se trata de una melodía claramente tonal centrada en las notas principales de tónica y dominante que se encuentra en modo mayor en la primera frase, cambiando al menor en la segunda. El ámbito es de una octava, no tan amplio como las melodías anteriores de este romance. Se desenvuelve entre la dominante inferior y superior, envolviendo a la tónica que se emplea para el final de cada frase.

Los diferentes incisos, aunque presenten semejanzas rítmicas son todos diferentes, por lo que la estructura de la melodía sería la siguiente:



Es llamativo el hecho de que en la primera frase sean los dos incisos centrales los que se encuentran vinculados. El perfil de esta primera frase es muy ondulado presentando un clímax en el primer inciso y el anticlímax al finalizar el tercero. El cuarto, para ser también descendente, ha de comenzar con un salto de 7ª desde el final del inciso anterior. Debido a esta complejidad la catalogamos en el tipo VII. La segunda frase es más sencilla en su perfil y se acomoda al tipo I.



El comienzo de la frase es anacrúsico, con un salto de cuarta ascendente tras la repetición de la primera nota. La segunda frase comienza con repetición de nota en un arranque tético. Los finales son ambos femeninos.

Aunque se ajustan al mismo patrón binario, las dos frases ofrecen también algunas diferencias desde el punto de vista rítmico. La primera frase ofrece valores más largos y pequeños melismas que desaparecen en la segunda, más silábica y rítmicamente más homogénea.

El estilo de la melodía es, como en las anteriores, narrativo melódico.

\* \* \*

## 78. EL MILAGRO DEL TRIGO (IV)

[0512/058]

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

$\text{♩} = 108$

178 

Al ni - ño de Dios lo lle - van hu - yen-do del re-y He-ro - des, por  
el ca - mi - no que van pa - san frí - os y ca - lo - res. Al ni -  
ño lo lle - van con gran-des cui - da - dos por que el re-y He-ro - des quie - re  
de - go - llar - lo, por-que el re-y He-ro - des quie - re de - go - llar - lo.

Al Niño de Dios lo llevan  
por el camino que van  
Al Niño lo llevan  
porque el rey Herodes  
Andan un poco más *alante*,  
le ha preguntado la Virgen:  
Y el labrador dice:  
un poquito (de) trigo  
/...../  
Andan un poco más *alante*  
le ha preguntado la Virgen:  
Y el labrador dice:  
unas pocas piedras  
-Pues si piedras son,  
Que parecía su casa

huyendo del rey Herodes,  
pasan frío y calores.  
con grandes cuidados  
quiere degollarlo.  
y un labradorcito vieron,  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
-Señora, sembrando  
para el otro año.  
/...../  
y otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estás haciendo?  
-Señora, sembrando  
para el otro año.  
piedras se te vuelvan.-  
una grandísima piedra.

Y este fue el castigo  
por ser mal hablado

que Dios le mandó  
y el que bien le habló.

[Versión de **Villanueva del Rey** (Córdoba), de Luisa Caro Serrano, de 74 años. Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, en mayo de 2008. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

También este romance de *El milagro del trigo* lo hemos recogido cantado con la popular melodía de *Madre, en la puerta hay un niño* que analizaremos en el número 88.

\* \* \*

## 79. EL MILAGRO DEL TRIGO (V)

[0512/058]

Versión de Adamuz  
Ana Pastor Mancheño, 2009

♩ = 90

179

San Jo - sé lle - gó a pe - dir li - mos - na a u - nos ga - na -  
de - ros y le han da - do cua - tro pa - nes y la mi - tad de un cor  
de - ro. Y San Jo - sé di - ce: ¿Qué li - mos - na es es - ta?  
Ca - mi - na Ma - rí a, pon - dre - mos la me - sa.

San José llegó a pedir  
y le han dado cuatro panes  
Y San José dice:  
Camina, María,  
pasaron por un camino  
Caminan más adelante  
María le ha preguntado:  
Y el labrador dice  
-Pues si siembras piedras,  
Fue tanta la *moltitud*  
que parecía su haza  
Este fue el castigo  
por ser malhablado  
Caminan más adelante  
María le ha preguntado:  
Y el labrador dice:  
para que a otro año  
Pues ven mañana a segar  
Que este favor te lo hace

limosna a unos ganaderos,  
y la mitad de un cordero.  
- ¿Qué limosna es esta?  
pondremos la mesa.  
mucho frío y calores.  
a otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué está haciendo?  
que sembrando piedras  
piedras se te vuelvan.-  
que el señor le dio de piedras  
una bellísima sierra.  
que el Señor le dio  
ese labrador.  
y a otro labrador que vieron  
-Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
que sembrando trigo  
sea recogido.-  
y no tengas detención,  
el Divino Redentor.

Y si por nosotros  
acuérdate y diles  
que estando sembrando  
El labrador muy contento  
contándole a su mujer  
Buscaron peones  
a segar el trigo,  
A otro día de mañana,  
fueron a segar el trigo  
A voces decían:  
Creador del cielo,

.....  
Y el labrador dice:  
en el mismo año  
Se pusieron a segar  
vieron asomar los negros  
Se llegan a ellos  
si alguna familia  
El labrador dice:  
estando sembrando  
-Hágame usted una señita  
- La Virgen es muy bonita  
Y el padrecito  
le lleva a la niña

vienen preguntando,  
que estando sembrando,  
pasar por aquí.-  
por la noche fue a su casa  
todito lo que le pasa.  
y a otro día fueron  
que ya estaba seco.  
los peones con el dueño  
y, de que lo vieron seco,  
Viva el Redentor,  
nuestro Salvador.

.....  
- Esto no *pué* ser,  
sembrar y coger.  
y en la primera manada  
por los cerros y cañadas.  
y le han preguntado  
por allí ha pasado.  
-Cierto es que los vi,  
pasar por aquí.-  
de esa gente como son  
y el Niño parece un sol.  
es algo más viejo,  
quince años lo menos.

[Versión de **Adamuz** de Ana Pastor Mancheño (86 a) y otras mujeres de la Escuela de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en noviembre de 2009. (Música registrada). 84 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Algallarín  
Francisca Caravaca Herrero, 2009

♩ = 90

180

San Jo - sé lle-gó a pe dir \_\_\_\_\_ li - mos-na a u-nos ga - na -

de ros \_\_\_\_\_ ... .. La bra-dor ¿qué es - tás ha -

cien- do? \_\_\_\_\_ Y el la - bra-dor di \_\_\_\_\_ ce: Estoy sem-bran-do pie - dras.

Pues si siem - bras pie \_\_\_\_\_ dras, pie - dras te se vuel - van.

San José llegó a pedir  
.....  
.....  
Y el labrador dice:  
-Pues si siembras piedras,

limosna a unos ganaderos,  
.....  
-Labrador, ¿qué está haciendo?  
-Estoy sembrando piedras  
piedras se te vuelvan.-

.....  
 Caminan más adelante  
 Le ha preguntado María:  
 Y el labrador dice:  
 para que a otro año  
 - Vuelve mañana a segar  
 que este favor te lo hace  
 El labrador muy contento  
 contándole a su mujer  
 Y la mujer dice:  
 en tan poco tiempo  
 .....  
 Se pusieron a segar  
 vieron asomar los negros  
 Y al llegar a ellos  
 si alguna familia  
 Y el labrador dice:  
 Que estando sembrando  
 Caminaron para alante  
 viendo que no habían logrado  
 El intento era  
 la Virgen María

.....  
 y a otro labrador que vieron  
 -Labrador, ¿qué estás haciendo?–  
 que sembrando trigo  
 sea recogido.-  
 y no tengas detención,  
 el Divino Redentor.  
 por la noche fue a su casa  
 todito lo que le pasa.  
 - Eso no *pué* ser,  
 sembrar y coger.  
 .....  
 y en la primera “luchada”  
 por los cerros y cañadas.  
 y le han preguntado  
 por allí ha pasado.  
 -Cierto es que los vi,  
 pasó por aquí.-  
 echando miles reniegos,  
 el intento que trajeron.  
 llegar y prender  
 y al señor José.

[Versión de **Algallarín** de Francisca Caravaca Herrero (68 a) Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en diciembre de 2009. (Música registrada). 47 hemistiquios.]

\* \* \*

Una muy interesante melodía que recogimos en Adamuz y en la aldea de Algallarín (que dista escasos kilómetros de aquella localidad) se añade a las anteriores para el canto de *El milagro del trigo*. Numerosos rasgos revelan su antigüedad: el ámbito reducido y la repetición de incisos por ejemplo. De nuevo nos encontramos con dos frases, necesarias para ajustarse a la estructura octosilábica/hexasilábica del texto. Y de nuevo, como en la melodía anterior, los rasgos que producen el contraste entre ambas frases son el cambio de modo y la organización métrica.

La melodía es tonal. La primera frase se organiza entra la dominante con la que comienza y la tónica en la que concluye, pero los incisos se van alternando mayor/menor. La segunda frase está toda ella en modo mayor. El ámbito es reducido, de una séptima globalmente. Si aislamos cada frase el ámbito sería aún menor, de una sexta.

En cuanto a la estructura, predomina la repetición de los pares de incisos, de modo que se organizan los incisos impares como si de una pregunta se tratara mientras que a los pares les corresponden con la respuesta.

A	B	A	B
a	b	c	d

E	F	E	F
e	f	g	h

Dada esta organización en bloques de dos incisos, le corresponde el tipo VI. En el caso de la primera frase, el bloque de dos incisos (no ligados) dibuja un perfil descendente; en la segunda se traza un arco bastante simétrico.

El comenzó de ambas frases es tético y la primera lo hace con la repetición de la nota. Los finales son todos femeninos.

Pese a los rasgos de antigüedad que hemos indicado. calificamos la melodía como de estilo narrativo melódico.

\* \* \*

## 80. EL MILAGRO DEL TRIGO (VI)

[0512/058]

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, Araceli García Expósito, 2009

$\text{♩} = 104$

181 La Vir-gen va ca-mi - nan - do te-mién-do-le al rey de He - ro des.

Pa - sa - ron por el ca - mi - no mu-chos frí - os y ca - lo - res.

Y al ni - ño lo lle - van con gran - de cui - da - do

por - que el rey He - ro - des quie - re - de - go - llar - lo.

La Virgen va caminando,  
pasaron por un camino  
Y al Niño lo llevan

temiendo al rey Herodes,  
mucho frío y calores.  
con grandes cuidados,

porque el rey Herodes  
 Se paran a descansar,  
 alejados del camino  
 Y dice la Virgen,  
 -Si te degollaran, Jesús,  
 Caminan más adelante  
 le ha preguntado la Virgen:  
 El labrador dice:  
 una poca de piedra  
 Contesta la Virgen  
 -Piedras que me has dicho,  
 Caminan más adelante  
 le ha preguntado la Virgen:  
 Y el labrador dice:  
 un poquito de trigo  
 Contesta la Virgen  
 -Trigo que me has dicho,  
 Ven mañana a segar  
 todo esto te lo hace  
 Y si por nosotros  
 dices que los viste  
 Y estando segando el trigo,  
 -Que si habían visto pasar  
 [anciano.-  
 Y el labrador dice:  
 y estando sembrando  
 Se miraban unos a otros  
 porque no podían lograr  
 Y el intento era  
 para degollar

quiere degollarlo.  
 se ocultan en un barranco  
 por si los venían buscando.  
 con palabras tiernas  
 ¡ay, qué pena!-  
 y a un labrador que allí vieron  
 -Labrador, ¿qué está haciendo?  
 -Señora, sembrando  
 para el otro año.-  
 con palabras tiernas:  
 piedras se te vuelvan.-  
 y a otro labrador que vieron  
 -Labrador, ¿qué estás haciendo? -  
 -Señora, sembrando  
 para el otro año.-  
 con palabras tiernas,  
 trigo se te vuelva.  
 sin ninguna detención,  
 la Madre del Creador.  
 vienen preguntando,  
 estando sembrando.-  
 cuatro hombres a caballo:  
 a una mujer, a un niño y a un  
  
 -Cierto es que los vi,  
 pasar por aquí.-  
 haciéndose mil reniegos,  
 el intento que trajeron.  
 el cogerlos presos  
 al Divino Verbo.

[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a) y Araceli García Expósito(74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

También es muy interesante esta versión que recogimos en Carcabuey. Una melodía embellecida con numerosos adornos (algunos similares a los de la melodía anterior) que el informante masculino –Sixto Benítez Muriel- interpreta con verdadera maestría. Presenta varios rasgos comunes a las anteriores, sobre todo los relacionados con el contraste que ha de establecerse entre las dos frases. Aquí la melodía tonal se mantiene siempre en el modo mayor y son las diferencias rítmicas las que marcan este contraste.

El ámbito es de una novena, aunque, una vez más, la dominante inferior solo se utiliza como apoyo. Sin esta nota, el ámbito sería de una séptima.

La estructura es similar a algunas de las versiones anteriores, sobre todo en la segunda frase que repita el primer inciso y presenta los dos últimos ligados:

A	B	C	D
a	b	c	d

E	E	F	G
e	f	g	h

El diseño de ambas frases está también organizado en bloques de dos incisos, por lo que les corresponde el tipo VI.

Los dos comienzos son téticos, siendo el de la primera frase mediante una repetición de nota algo adornada y con distintas posibilidades, como puede verse en la transcripción. Los finales son femeninos.

También en esta versión del romance encontramos la polimetría de las anteriores. En la primera frase se alternan los compases binarios y ternarios. También en la segunda frase, aunque predomine el metro binario, hay un compás binario. Esto último es una diferencia con las versiones y variantes anteriores en las que la segunda frase es rítmicamente homogénea.

De nuevo caracterizamos el estilo como narrativo melódico.

\* \* \*

## 81. EL MILAGRO DEL TRIGO (VII)

[0512/058]

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

♩. = 56

182

La Vir-gen sa-lió de E-gip-to hu-yen-do del rey He-ro-des, por  
el ca-mi-no ha pa-sa-do ham-bre, frí-o y ca-lo-res. Y al  
ni-ño lo lle-van con gran-de cui-da-do por-que rey He-ro-des, por-  
que rey He-ro-des, por-que rey He-ro-des que-re de-go-llar-lo.

La Virgen salió de Egipto,  
en el camino han pasado  
Y al Niño lo llevan

huyendo del rey Herodes,  
hambre, frío y calores.  
con grande cuidado,

porque el rey Herodes  
 Subieron más adelante  
 le ha preguntado la Virgen:  
 El labrador dice:  
 Contesta la Virgen:  
 Subieron más adelante  
 le ha preguntado la Virgen:  
 Y el labrador dice:  
 un poquito de trigo  
 Contesta la Virgen  
 -Trigo que me has dicho,  
 Pues ven mañana a segar lo  
 este milagro lo hace  
 Y si por nosotros  
 dile que nos viste  
 Estando segando el trigo,  
 por una mujer y un niño  
 Y el labrador dice:  
 estando sembrando  
 Vuelven atrás los caballos  
 en ver que no habían logrado  
 El intento era  
 para presentarlos

quiere degollarlo.  
 y a un labrador que se encuentran  
 -Labrador, ¿qué es lo que siembras?  
 -Aquí siembro piedras  
 -Piedras se te vuelvan.-  
 y a otro labrador que vieron  
 -Labrador, ¿qué estás haciendo?–  
 –Señora, sembrando  
 para el otro año.-  
 con palabras tiernas,  
 trigo se te vuelva.  
 sin ninguna detención,  
 el Divino Redentor.  
 vienen preguntando,  
 estando sembrando.-  
 vieron venir a caballo,  
 y un viejo van preguntando.  
 –Cierto es que los vi,  
 pasar por aquí.-  
 con mucha furia y rabia  
 el intento que llevaban.  
 llevárselos presos  
 al rey, el soberbio.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Jacinta Perales Castillejo (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en mayo de 2009. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta última melodía del romance de *El milagro del trigo* fue recogida en Ojuelos Altos, aldea de Fuente Obejuna. Presenta muchas y evidentes similitudes con la variante de Puente Genil (nº 174) aunque se trata de una melodía diferente.

Aunque la primera frase pudiera encuadrarse en un sistema tonal menor, al combinarse con la segunda nos se nos revela como una melodía compleja perteneciente al modo de *mi*. En efecto, la segunda frase describe perfectamente la cadencia descendente propia de este modo. El ámbito es amplio, de una décima.

Este ámbito es idéntico al que presentaba la variante de Puente Genil, como también la estructura que nos ofrece es muy parecida:

A	B	A	B		
a	b	c	d		
E	E	F	F'	F''	F'''
e	f	g	g	g	h



Como puede comprobarse, también aquí se da la repetición del tercer hemstiquio de la segunda frase, aunque en este caso, se repite una vez más, completándose así de manera suave el descenso de la cadencia del modo.

Por la distribución de los incisos en parejas le corresponde a esta melodía el tipo VI.

Los comienzos son anacrúsicos y los finales femeninos. La melodía arranca con un salto de cuarta ascendente.

El estilo al que pertenece es, de nuevo, narrativo melódico.

\* \* \*

## 82. LA VIRGEN Y EL CIEGO (I)

[0226/059]

Versión de Fernán Núñez  
Grupo de mujeres, 2001

♩ = 92

183

Ca - mi - na la Vir - gen Pu - ra, ca - mi - na ha - cia Be -

lén. A Be-lén, con el cas - ca-be - li - to, a Be - lén, con el cas - ca - bel.

Camina la Virgen Pura,  
como el camino es tan largo,  
-No pidas agua, mi vida,  
que los ríos vienen turbios  
Allí arribita, arribita,  
que lo guarda un pobre ciego,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre usted, Señora, y coja  
La Virgen, como es humilde,  
el Niño, como era Niño,  
Una le dio al Niño  
y otra se quedó con ella  
Al retirarse la Virgen,  
-¿Quién ha sido esta Señora  
-Ha sido la Virgen Pura

camina hacia Belén,  
pidió el Niño de beber.  
no pidas agua, mi bien,  
y los arroyos también.-  
hay un huerto naranjel,  
ciego que no puede ver.  
para el Niño entretener.  
las que sea menester.-  
no cogió *na* más que tres,  
todas las quería coger.  
y otra le dio a San José,  
para la Virgen oler.  
el ciego ha empezado a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
y su esposo San José.

[Versión de **Fernán Núñez** de Antonia Jurado Hidalgo, Antonia Martín, Francisca Miranda, María Luque, María Redondo, Dolores Llamas y Carmen Rodríguez. Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 112

184

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do pa Be -

lén, *Que le den con el cas-ca-be - li - to, que le den con el cas-ca - bel.*

La Virgen va caminando,  
y en la mitad del camino,  
-No pidas agua, mi vida,  
que los ríos vienen turbios  
Un poquito más pa adelante,  
hay un hombre que guarda,  
-Ciego, dame una naranja  
-Coja usted las que quiera  
La Virgen como es tan buena  
una le dio al Niño,  
y otra se quedó con ella  
Al retirarse tres pasos  
-¿Quién ha sido esta Señora  
-Ha sido la Virgen María

caminando *pa* Belén,  
el Niño tenía sed.  
no pidas agua, mi bien,  
y no se puede beber.  
hay un huerto *naranjel*,  
un guarda que no ve.  
para el Niño entretener.  
las que sean menester.  
no cogió *na* más que tres:  
otra le dio a San José  
para el Niño entretener.  
el ciego empezó a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
con su esposo San José.

[Versión de **Palma del Río** de Carmen González Morente y Antonia Jiménez González (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2002. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 112

185

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do pa Be -

lén, *Que le den con el cas-ca-be - li - to, que le den con el cas-ca - bel.*

La Virgen va caminando,  
*Que le den con el cascabelito,*  
Como el camino es tan largo,  
-No pidas agua, mi vida,  
que van los arroyos turbios  
En la mitad del camino,  
Es un ciego el que lo guarda,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre usted, Señora, y coja  
La Virgen fue tan prudente  
una le dio a Manolito  
otra se quedó con ella

caminando *pa* Belén.  
*que le den con el cascabel.*  
pide el Niño de beber.  
no pidas agua, mi bien,  
y no se pueden beber—.  
hay un huerto *naranjuel*,  
es un ciego que no ve.  
para apaciguar la sed,  
las que sean menester.  
no cogió *na* más que tres:  
y otra le dio a San José,  
para apaciguar la sed.

A la salida del huerto,  
 –¿Quién ha sido esta Señora  
 –Ha sido la Virgen María  
 y su Niño de la mano

ha empezado el ciego a ver.  
 que me ha hecho tanto bien?  
 y su esposo San José,  
 que camina *pa* Belén.

[Versión de **Hornachuelos** de María Villa González (65 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 16 de enero de 2004. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
 Carmen González Molina, Paca Moreno Martínez, 2008

♩ = 100

186

La Vir - gen ca - mi-na a E - gip - to, y de E - gip - to a Be - lén, *que le*  
*den con el cas - ca - be - li\_\_\_\_\_ to, que le den con el cas - ca - bel.*

La Virgen camina a Egipto,  
 Lleva el Niño entre sus brazos  
 En el medio del camino,  
 –Yo te doy agua, mi vida,  
 Pero bajan las aguas turbias  
 Ha seguido más adelante,  
 cargadito de naranjas,  
 El hombre que las guardaba,  
 –Ciego, dame una naranja  
 –Entre señora y coja  
 La Virgen por ser humilde  
 Una se la dio a su Niño  
 y otra se quedó con ella  
 Han pasado veinte pasos,  
 –¿Quién ha sido esa Señora  
 –Ha sido la Virgen María

y de Egipto a Belén,  
 le acompaña San José,  
 el Niño pedía de beber,  
 yo te voy a dar agua, mi bien.  
 y no se pueden beber.  
 han un dado con un *naranjel*,  
 que más no podían tener.  
 era un ciego que no ve.  
 para el Niño entretener.  
 las que fueran menester.  
 no cogió nada más que tres,  
 y otra le dio a San José,  
 para la Virgen oler<sup>148</sup>.  
 cuando el ciego empezó a ver.  
 que me ha hecho tanto bien?  
 y su esposo San José.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a) y Paca Moreno Martínez (76 a) y otras alumnas del C.A. de Villaharta. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2007. Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>148</sup> Otras informantes dicen “para el Niño entretener”.

♩ = 112

187

La Vir - gen va ca - mi - nan - do de E - gip - to pa - ra Be -

lén, A Be - lén con el cas - ca - be - li - to, a Be -

lén con el cas - ca - bel, de E - gip - to pa - ra Be - lén.

La Virgen va caminando,  
 A Belén con el cascabelito,  
 y a la mitad del camino,  
 –No pidas agua, mi vida,  
 que vienen los arroyos turbios  
 Y un poco más adelante,  
 Es un ciego el que lo guarda,  
 –Ciego, dame una naranja  
 –Entre usted, Señora, y coja  
 La Virgen, como es piadosa,  
 una le ha dado a su niño,  
 y otra se quedó con ella  
 Y a la salida del huerto,  
 –¿Quién ha sido esta Señora  
 –Ha sido la Virgen María

de Egipto para Belén,  
 a Belén con el cascabel<sup>149</sup>.  
 pide el niño de beber.  
 no pidas agua, mi bien,  
 y no se puede beber—.  
 hay un huerto *naranjel*  
 es un ciego que no ve.  
 para apaciguar la sed,  
 las que sean menester.  
 no cogió *na* más que tres:  
 otra a su esposo José  
 para apaciguar la sed.  
 ha empezado el ciego a ver.  
 que me ha hecho tanto bien?  
 y su esposo San José.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Rafaela García Castell (58 a), Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>149</sup> Este estribillo se repite después de cada verso (2º hemistiquio) y después se repite este segundo hemistiquio: *A Belén con el cascabelito, / a Belén con el cascabel / de Egipto para Belén...*

Versión de Peñalosa  
Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩ = 112

188

La Vir gen va ca - mi - nan - do, la Vir gen va ca - mi - nan - do, ca-mi-

no pa - ra Be - lén, A Be - lén con el cas - ca - be - li - to, a Be -

lén con el cas - ca - bel, ca - mi - no pa - ra Be - lén.

La Virgen va caminando,  
en la mitad del camino  
-No pidas agua, mi vida,  
que baja el río muy turbio  
Un poquito más *p'alante*  
El hombre que lo guarda  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre, Señora, y coja  
La Virgen como es tan corta  
una para el Niño de Dios  
y otra se quedó con ella  
A la salida del huerto,  
-¿Quién ha sido esa Señora  
-Ha sido la Virgen María

camino para Belén,  
pide el Niño de beber.  
no pidas agua, mi bien,  
y no se puede beber.-  
hay un huerto *naranjel*,  
es un ciego que no ve.  
para apaciguar la sed.  
las que sean menester.-  
no cogió *na* más que tres:  
y otra, para San José  
para apaciguar la sed.  
ha empezado el ciego a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
y su esposo San José.

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez Gallego (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaviciosa  
Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández  
Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

♩ = 96

189

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, la Vir - gen va ca - mi -

nan - do, ca - mi - nan - do "pa" Be - lén, Que le den con el cas - ca - be -

li - to, que le den con el cas - ca - bel, ca - mi - nan - do "pa" Be - lén.

La Virgen va caminando,  
Y en la mitad del camino

camino para Belén,  
pide el Niño de beber.

-No pidas agua, mi vida,  
que los ríos vienen turbios  
Y un poquito más *p'alante*  
Hay un hombre que lo guarda,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre, Señora, y coja  
La Virgen por ser humilde  
una le da a su Hijo  
y otra se quedó con ella  
Caminaron más *pa alante*  
-¿Quién ha sido esa Señora  
-Ha sido la Virgen María

no pidas agua, mi bien,  
y no se puede beber.-  
hay un huerto *naranjel*,  
es un guarda que no ve.  
para apaciguar la sed.  
las sean menester.-  
no cogió *na* más que tres:  
y otra le dio a San José  
para apaciguar la sed.  
y el ciego empezaba a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
y su esposo San José.

[Versión de **Villaviciosa** de de Balbina Cabrera Blanco (62 a), Piedad Hernández González (74 a), Francisca Sedano Fernández (82 a), Rafaela Sedano Fernández (70 a), Rosario Calero Cabello (70 a), Antonia Millán Jurado (77 a), María Hernández González (65 a), Josefa Mariscal Calero (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis ,Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, Araceli García Expósito, 2009

♩ = 112

190

La Vir - gen va ca - mi - nan - do de E - gip -

to pa - ra Be - lén, Que le den con el cas - ca - be -

li - to, que le den con el cas - ca - bel,

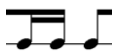
La Virgen va caminando,  
y en la mitad del camino,  
-No pidas agua, mi vida,  
que los ríos vienen turbios  
Un poquito más adelante,  
era un ciego que lo guarda,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre usted, Señora,  
La Virgen, como es tan corta,  
una le dio al Niño  
y otra se quedó con ella  
Al retirarse tres pasos  
-¿Quién ha sido esa Señora  
-Ha sido la Virgen María

camina *pa* Belén,  
el Niño pide de beber.  
no pidas agua, mi bien,  
y no se pueden beber.  
hay un huerto *naranjuel*,  
un ciego que no ve.  
para apaciguar a Manuel  
y coja para el Niño y para usted,  
cogió *na* más que tres:  
y otra le dio a San José,  
para el Niño entretener.  
el ciego empezó a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
con su esposo San José.

[Versión de **Carcabuey** de de Sixto Benítez Muriel (73 a) y Araceli García Expósito (74 a), Domingo Caracuel (76 a) y José Rico López (81 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. 28.hemistiquios.]

Como señalan Pedro Piñero y Virtudes Atero (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 204-205), este es de los romances religiosos más difundidos por la península y Canarias, donde lo recogió D. Catalán en la *Flor de la Marañuela* (CATALÁN D. , 1969). Indican los mismos autores que son frecuentes los estribillos, En la muestra cordobesa hay buenos ejemplos de varios de ellos. El que allí señalan, *¡Viva el amor!, ¡viva el laurel!* de Arcos de la Frontera lo hemos encontrado nosotros en la versión de Belmez como *¡Viva el amor!, ¡viva el andén!*. Al parecer es un estribillo de larga tradición pues aparece en 1525 en una versión sefardí de *La dama y el pastor*<sup>150</sup> en la forma *¡Viva el amor!, ¡viva el Donzé!*

En nuestra recopilación, este romance aparece en 17 versiones que emplean 6 melodías diferentes. Las tres primeras son las más frecuentes, mientras que las tres últimas constituyen excepciones por préstamo de algún otro romance o villancico. En las tres primeras versiones se da además una clara distribución geográfica, pues mientras la primera es la que aparece en las localidades de la mitad sur de la provincia, la segunda es la de la capital y junto con la tercera son las empleadas en las localidades de la sierra norte. Además, pese a tratarse de melodías diferentes, estas tres melodías comparten características comunes de entre la que destacamos el compás binario.

El primer tema melódico es el más difundido. Lo hemos recogido en ocho localidades diferentes en variantes muy homogéneas que tan solo se separan en pequeños detalles rítmicos o melódicos. Se caracteriza por su carácter alegre que refleja el sentido festivo del estribillo interno “*A Belén con el cascabelito, a Belén con el cascabel*”. De hecho, la fórmula rítmica  que se reitera en esta melodía parece describir el trotar alegre de una cabalgadura con cascabeles.

Aunque podría entenderse como una melodía tonal en modo mayor, la ausencia de la sensible y el final en el tercer grado nos descubren un sistema modal, en concreto el modo de *do*. El ámbito que emplea es reducido: una sexta en la mayoría de los casos.

La estructura formal se ve condicionada por el estribillo interno que se va combinando con cada pareja de hemistiquios. Se combina de tres formas diferentes:

---

<sup>150</sup> Véase nuestro romance nº 22

Nº 183-  
186 y  
190      A    B    C    D  
         a    b    ---e. i.---

Nº 187    A    A    B    C    D  
         a    a    b    ---e. i.---

Nº 188    A    A    B    C    D    E  
y 189    a    a    b    ---e. i.---    b

Los distintos incisos son diferentes (salvo cuando se repite el primer hemistiquio) aunque con grandes semejanzas rítmicas, El primer esquema formal podemos asimilarlo al Tipo VI de perfil melódico. Los demás pueden entenderse como derivaciones del mismo, aunque al constar de más de cuatro incisos quedan al margen de la clasificación.

Las ocho variantes de este tema comienzan con una anacrusa que, salvo la de Hornachuelos es una escala ascendente que conduce a la dominante. Los finales son masculinos pues tanto el estribillo interno como los versos del romance terminan en palabra aguda.

Ya hemos señalado la constante del compás binario y la fórmula rítmica característica de este tema. Entre las distintas variantes tan solo encontramos pequeñas diferencias rítmicas y melódicas.

El estilo de este tema es narrativo melódico.

\* \* \*

### 83. LA VIRGEN Y EL CIEGO (II)

[0226/059]

Versión de Córdoba  
Pilar Beltrán Sousa, 1992

♩ = 132

191

La Vir - gen va ca - mi - nan - do li - qui - dó, ya la li - qui -

dé, la Vir - gen va ca - mi - nan - do consues - po - so San Jo - sé

La Virgen va caminando,

*¡liquidó, a la liquidé!*



la Virgen va caminado  
 Como el camino era largo,  
 como el camino era largo,  
 –No pidas agua, mi vida,  
 no pidas agua mi vida,  
 que los ríos vienen turbios,  
 que los ríos vienen turbios,  
 Más arriba, más abajo,  
 más arriba, más abajo,  
 –Ciego, dame una naranja,  
 ciego, dame una naranja,  
 –Entre usted, señora, y coja,  
 entre usted, señora, y coja  
 La Virgen como es tan corta,  
 la Virgen como es tan corta,  
 una le dio a Manolito,  
 una le dio a Manolito  
 y otra se quedó con ella,  
 y otra se quedó con ella,  
 A la salida del huerto,  
 a la salida del huerto  
 –¿Quién ha sido esa señora,  
 quién ha sido esa señora  
 –Ha sido la Virgen pura,  
 ha sido la Virgen pura

con su esposo San José.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 pidió el niño de beber.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 no pidas agua mi bien,  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 y no se puede beber.–  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 hay un ciego que no ve.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 para aplacarme la sed.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 las que sean menester.–  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 no cogió *na* más que tres:  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 y otra le dio a San José,  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 para aplacarse la sed.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 empezó el ciego a ver.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 que me ha hecho tanto bien?  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 y su esposo San José.

[Versión de **Córdoba** de Pilar Beltrán Sousa (66 a). Recogida por Visitación Benedit Beltrán, abril de 1992 (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
 Damiana Montenegro Zamorano, Isabel Flores, 2009

♩ = 116

192

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, de - qui - da - day de - qui -

dé, la Vir gen va ca - mi - nan - do con su es - po - so San Jo - sé.

La Virgen va caminando,  
 la Virgen va caminando  
 en la mitad del camino,  
 en la mitad del camino,  
 -Yo te la diera, mi vida,  
 yo te la diera, mi vida,  
 pero están las aguas turbias,  
 pero están las aguas turbias  
 Caminó más adelante,  
 caminó más adelante,  
 cargadito de manzanas,

*dequidada y dequidé,*  
 desde Egipto hacia Belén,  
*dequidada y dequidé,*  
 pidió el niño de beber.  
*dequidada y dequidé,*  
 yo te la diera mi bien,  
*dequidada y dequidé,*  
 y no se pueden beber.  
*dequidada y dequidé,*  
 y se encontró con un laurel.  
*dequidada y dequidé,*

cargadito de manzanas,  
 El viejo que las guardaba  
 El viejo que las guardaba  
 -Viejo, dame una manzana,  
 viejo dame una manzana,  
 -Coja usted las que usted quiera,  
 -Coja usted las que usted quiera  
 La Virgen como era Virgen,  
 la Virgen como era Virgen,  
 una se la dio al niño  
 una se la dio al niño  
 ella se quedó con otra,  
 ella se quedó con otra,  
 Caminó más adelante  
 caminó más adelante  
 -¿Quién sería aquella señora,  
 ¿quién sería aquella señora  
 -Era la Virgen María  
 era la Virgen María  
 que va caminando a Egipto,  
 que va caminando a Egipto,

que más no podía ser.  
*dequidada y dequidé,*  
 era un viejo que no ve.  
*dequidada y dequidé,*  
 para el niño entretener.  
*dequidada y dequidé,*  
 y las que sean menester.-  
*dequidada y dequidé,*  
 no cogió na más que tres:  
*dequidada y dequidé,*  
 y otra se la dio a José,  
*dequidada y dequidé,*  
 para probarlas también.  
*dequidada y dequidé,*  
 y ha empezado el viejo a ver.  
*dequidada y dequidé,*  
 que me ha hecho tanto bien?  
*dequidada y dequidé,*  
 y su esposo San José,  
*dequidada y dequidé,*  
 desde Egipto hacia Belén.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Damiana Montenegro Zamorano (73 a), Isabel Flores (74 a)  
 Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 64  
 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Jiménez, 2008

♩ = 132

193

Ca - mi - na la Vir - gen pu - ra li - qui - dó, y a la li - qui -

dé ca - mi - na la Vir - gen pu - ra con su es - po - so San Jo - sé

La Virgen va caminando,  
 la Virgen va caminado  
 Como el camino era largo,  
 como el camino era largo,  
 -No pidas agua, mi vida,  
 no pidas agua mi vida,  
 que los ríos vienen turbios,  
 que los ríos vienen turbios,  
 Más arriba, más abajo,  
 más arriba, más abajo,  
 -Ciego, dame una naranja,  
 ciego, dame una naranja,  
 -Entre usted, señora, y coja,  
 entre usted, señora, y coja  
 La Virgen como es tan corta,

*¡liquidó, a la liquidé!*  
 con su esposo San José.  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 pidió el niño de beber.  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 no pidas agua mi bien,  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 y no se puede beber.-  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 hay un ciego que no ve.  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 para aplacarme la sed.  
*¡liquidó, a la liquidé!*  
 las que sean menester.-  
*¡liquidó, a la liquidé!*

la Virgen como es tan corta,  
 una le dio a Manolito,  
 una le dio a Manolito  
 y otra se quedó con ella,  
 y otra se quedó con ella,  
 A la salida del huerto,  
 a la salida del huerto  
 –¿Quién ha sido esa señora,  
 quién ha sido esa señora  
 –Ha sido la Virgen pura,  
 ha sido la Virgen pura

no cogió *na* más que tres:  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 y otra le dio a San José,  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 para aplacarse la sed.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 empezó el ciego a ver.  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 que me ha hecho tanto bien?  
*¡liquidó, a la liquidé!*,  
 y su esposo San José.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Jiménez (84 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008 (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda melodía también la hemos recogido en variantes prácticamente idénticas. Se encuadra claramente en la tonalidad mayor en un ámbito de octava que recorre descendentemente la octava desde la tónica superior a la inferior.

La estructura que presenta es muy sencilla combinando con facilidad el estribillo interno y la repetición del primer hemistiquio:

$$\begin{array}{ccc} A & \xrightarrow{\quad} & B \\ a & \text{e.i.} & \end{array} \quad \begin{array}{ccc} A & \xrightarrow{\quad} & C \\ a & & b \end{array}$$

La repetición del primer inciso como tercero divide la melodía en dos mitades, por lo que corresponde encuadrarla en el tipo VI.

Tiene un comienzo anacrúsico mediante una nota repetida a la que sigue un salto de cuarta ascendente. El final es masculino, congruentemente con la rima del romance en palabra aguda.

Rítmicamente nos encontramos ante una sucesión de valores iguales en compás binario, solo interrumpida por la articulación del estribillo interno. Estribillo que se describe mejor mediante una distribución ternaria, aunque bien podría forzarse en el compás de 2/4 preponderante en las restantes versiones de esta romance.

El estilo de la melodía es narrativo melódico.

\* \* \*

# 84. LA VIRGEN Y EL CIEGO (III)

[0226/059]

Versión de Adamuz  
Rosario Díaz Moreno, 2009

♩ = 136

194

La Vir - gen "ca - mi - na - í - ta", la Vir - gen "ca - mi - na - í - ta" ca - mi -

nan-do "pa" Be - lén o - lé, o - lé, ho - lan - da, o - lé, ho - lan - da ya se vé.

La Virgen va caminando  
y a la mitad del camino,  
-No pidas agua, mi vida,  
que las aguas van muy turbias  
No llores, hijito mío,  
que guarda un ciego,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre usted, Señora,  
Y la Virgen como era humilde,  
Una le dio a su Niño,  
y otra se quedó con ella

hacia el Portal de Belén,  
pidió el Niño de beber.  
no pidas agua, mi bien,  
y no se pueden beber.  
que a la mitad hay un *naranja*  
ciego que no puede ver.  
para el Niño entretener.  
y coja las que quiera de coger.-  
no cogió nada más que tres:  
otra le dio a San José  
para sofocar la sed.

[Versión de **Adamuz** de (a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y, el. (Música registrada). 22 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Inés Guisado Rodríguez, Felipa Masiñano Manzanedo,  
Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 120

195

La Vir - gen va ca - mi - nan-do, la Vir - gen va ca - mi - nan-do ca - mi -

ni - to de Be - lén y o - lé y o - lé y ho - lan da y o -

lé, y ho - lan - da ya se fue, que ya se fue, que ya se fue.

La Virgen va caminando,  
y en la mitad del camino,  
-No pidas agua, mi vida,  
que van los arroyos turbios  
Caminito más adelante,  
-Ciego, dame una naranja  
-Entre usted Señora y coja  
La Virgen como es tan corta

caminito de Belén,  
pide el Niño de beber.  
ni tampoco de beber,  
y no se puede beber.  
hay un huerto *naranja*.  
para el Niño entretener.  
las que sean menester.  
no cogió *na* más que tres:

una le ha dado a su Niño,  
y otra se quedó en su mano  
Va el ciego más adelante  
-¿Quién ha sido esta Señora  
-Ha sido la Virgen María

otra le dio a San José  
para darle de comer.  
y dice el ciego que ya ve.  
que me ha hecho tanto bien?  
y su esposo San José.

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de de Elisarda Rodríguez (84 a), Felipa Masiñano Manzanedo (83 a) y otras alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 26 hemisquios.]

\* \* \*

Versión de Belalcázar  
Matilde Martín Carrasco, Rafaela Torrero Chamizo  
Dolores García Giraldo, María Botella Pérez, 2009

♩ = 100

196

Y en la mi - tad del ca - mi - no, y en la mi - tad del ca - mi - no pi - de el  
ni - ño de be - ber, o - lé, o - lé, ho - lan - da, o - lé, y ho - lan - da ya se fue.

La Virgen va caminando,  
y en la mitad del camino,  
-Yo te la diera, mi vida,  
que van las aguas turbias  
Hacia arriba, en aquel alto,  
-Viejo, dame una naranja  
/ ...../  
Una le ha dado al Niño,  
y otra se ha quedado ella

caminito de Belén,  
pide el Niño de beber.  
yo te la diera, mi bien,  
y no se puede beber.-  
hay un viejo *naranja*.  
para el Niño entretener.-  
/ ...../  
otra para su esposo San José  
para el Niño entretener.

[Versión de **Belalcázar** (p. j. Peñarroya-Pueblonuevo) de Matilde Martín Carrasco (65 a), Rafaela Torrero Chamizo (62 a), Dolores García Giraldo (76 a), María Botella Pérez (59 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Los dos primeros documentos que presentamos de esta versión del romance nos ofrecen una melodía tonalmente muy simple y claramente definida que combina con el estribillo *olé, olé, holanda, holanda ya se fue*. El tercero emplea al completo la melodía que se conoce asociada al popular villancico *Ya vienen los reyes magos*, villancico que incorpora ese mismo estribillo. Entre ambas melodías hay tan evidentes paralelismos por lo que la consideramos la misma.

Se ajusta a un sistema tonal mayor con un ámbito bastante reducido, de una sexta (una séptima en la variante de Belalcázar).

Como las versiones anteriores de este romance, presenta un estribillo interno que se combina con el texto de verso en verso. Hay pequeñas diferencias entre unas y otras variantes:

Nº 194    A    A    B    B    C  
          a    a    b    ---e. i.---

Nº 195    A    A    B    C    D    E  
          a    a    b    ---->e. i.-----

Nº 196    A    A    B    C    D  
          a    a    b    ---e. i.---

aunque es común la repetición del primer inciso con el primer hemistiquio y el añadido de incisos para completar el estribillo interno. El estribillo hace la estructura de esta melodía un poco más compleja, lo que dificulta su catalogación. Por esta razón, la incluimos en el tipo VII, aunque sin la expansión que supone dicho estribillo interno, apuntaba, como las versiones anteriores al tipo VI.

También como en las versiones anteriores, el comienzo es anacrúsico –aquí mediante la repetición de la misma nota o mediante un arpeggio ascendente- y el final masculino. Ya hemos indicado que la métrica del texto parece imponer estas pautas.

También el ritmo es aquí binario en las tres variantes.

Y el estilo es, una vez más, narrativo melódico.

\* \* \*

#### 85. LA VIRGEN Y EL CIEGO (IV)

[0226/059]

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez, 2009

♩ = 112

197

La Vir - gen va ca - mi - nan - do, i vi - va el a - mor! ca - mi -

nan - do "pa" Be - lén, i vi - va el an - dén! ca - mi - nan - do "pa" Be - lén.

La Virgen va caminando,  
y en la mitad del camino,  
/...../  
/...../  
-Viejo, dame una naranja

caminando *pa* Belén,  
y al Niño le ha dado sed.  
hay un viejo *naranjel*.  
para el Niño entretener.-

/...../  
La Virgen como es tan corta

las que sean menester.  
no cogió *na* más que tres.

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta melodía que solo hemos encontrado en la localidad de Belmez asociada a este romance emplea un estribillo interno diferente. Por lo demás, son muchas las características que la acercan a las versiones anteriores.

Se trata de una melodía tonal en modo mayor, aunque el tratamiento del séptimo grado la acerca al modo de do. El ámbito es de nuevo reducido, de una séptima.

La estructura se acomoda al doble estribillo interno o estribillo partido *¡Viva el amor,... viva el andén!* de modo que amplía el número de incisos:

A	B	C	B'	C
a	e.i.(1)	b	e.i.(2)	b

Con esta estructura no puede ajustarse a ninguno de los tipos establecidos, por lo que le asignamos el tipo VII.

El comienzo es anacrúsico, como en los casos anteriores y presenta un giro ascendente que aquí es una escala. Los finales son masculinos.

El compás es binario, regular. La figura rítmica que predomina, la fórmula corchea con puntillo-semicorchea, desaparece en los incisos de los estribillos internos. En conjunto, este tema melódico vuelve a tener la viveza y alegría de los anteriores, muy apropiada para narrar este amable romance.

El estilo es también narrativo melódico.

\* \* \*

# 86. LA VIRGEN Y EL CIEGO (V)

[0226/059]

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo, 2009

198  $\text{♩} = 66$

La Vir-gen va ca - mi - nan-do, ca - mi - nan-do va, ca - mi-nan -  
do ha-cia Be - lén. Co - mo el ca - mi - no es tan lar - go que  
tie - ne que an - dar al ni - ño le ha da - do sed: No pi - das bien  
mí - o a - gua de be - ber que tur-bia el a - rro-yo la sue-le tra - er.

La Virgen va caminando,  
caminando va,  
caminando hacia Belén.  
Como el camino es tan largo,  
que tienen que andar,  
al niño le ha dado sed:  
-No pidas, bien mío,  
agua de beber,  
que turbia el arroyo  
la suele traer

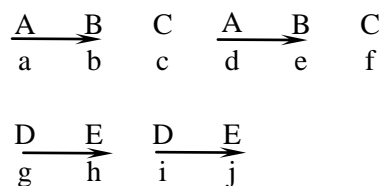
[Versión de **Ojuelos Altos** de Jacinta Perales Castillejo (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 12 de mayo de 2009. (Música registrada). 10 versos.]

\* \* \*

Esta versión de Ojuelos Altos se aparta de las anteriores. Por muchas razones nos parece una versión reelaborada del romance. La principal de ellas es que el texto ha tenido que reescribirse para adaptarse a una métrica diferente. Está compuesta de dos frases. En la primera se alternan versos de ocho y seis sílabas. La segunda se compone íntegramente de versos hexasílabos. Las dos frases tienen la misma estructura: dos incisos que se repiten. La melodía es tonal, pero en modo menor, lo que es una novedad en este romance pues este cambio de modo produce un cambio del carácter. El ámbito es de una octava, entre las dominantes, aunque con suele suceder, la dominante inferior solo se utiliza como apoyo. El grueso de la melodía se desenvuelve en una quinta.

La estructura sería la siguiente:





La distribución de los incisos en bloques de dos sitúa esta melodía en el tipo VI.

El comienzo es anacrúsico mediante un salto de cuarta ascendente. Los finales son femeninos, pese a acabar los versos en palabra aguda.

Rítmicamente se observa una regularidad métrica ternaria en una melodía muy fluida en la que abundan las series de corcheas.

El estilo puede catalogarse también como narrativo melódico.

\* \* \*

## 87. LA VIRGEN Y EL CIEGO (VI)

[0226/059]

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

$\text{♩} = 108$

199

La Vir-gen y san Jo-sé fue-ron a pa-sar el rí-o y en  
un ca-nas-to de flo-res lle-van al ni-ño me-ti-do. Más  
a-lan-te, más a-lan-te, pi-de el ni-ño de be-ber Ca-  
lla, hi-jo de mi vi-da, ca-lla, hi-jo de mi bien.

La Virgen y San José  
y en un canasto de flores  
Más adelante, más adelante,  
-Calla, hijo de mi vida,  
que están las aguas muy turbias  
Mas arribita, más arribita  
-Viejo, dame una naranja  
/...../  
La Virgen como era Virgen ,

fueron a pasar el río  
llevan al niño metido.  
pide el Niño de beber.  
calla, hijo de mi bien,  
y no se pueden beber.  
hay un viejo naranjel  
para el Niño entretener.  
/...../  
no cogió na más que tres:

Una se la dio al Niño,  
y otra se quedó con ella  
Más adelante, más adelante,  
-¿Quién habrá sido esa señora  
-Ha sido la Virgen María

y otra para San José  
para la Virgen oler.  
el viejecito empezó a ver.  
que me ha hecho tanto bien?  
y su esposo San José.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

En esta última versión del villancico de *La Virgen y el ciego* encontramos una melodía prestada de un popular villancico andaluz que se canta en la actualidad con frecuencia. Se trata de un villancico con estribillo del que se conocen muchas letras distintas. Para adaptarse al romance, la intérprete no toma la melodía completa con sus dos frases (estrofa y estribillo) sino solo la primera de ellas, que se va repitiendo ininterrumpidamente con todos los versos del romance.

Es una melodía tonal en modo mayor que se extiende a lo largo de una octava, entre las dominantes inferior y superior.

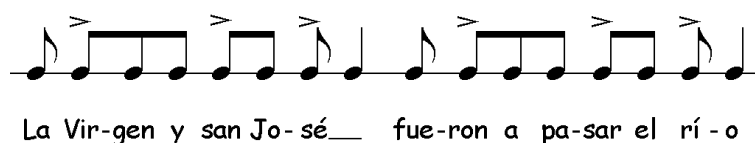
La estructura que resulta, sería la siguiente:

A	B	A	B
a	b	c	d

Se trata, pues, de solo dos incisivos que se van alternando. Esto le confiere una distribución que corresponde al tipo VI. El perfil descrito por los dos incisivos corresponde claramente con un arco más o menos simétrico.

El comienzo es anacrúsico mediante un salto de cuarta ascendente y el final masculino.

Desde el punto de vista rítmico encontramos un caso claro de la polirritmia que hemos descrito en otras ocasiones. A la vista de la transcripción solo se observa un metro ternario regular que es el que se percibe en la interpretación. Sin embargo, si se siguen los acentos del texto, puede verse la combinación polimétrica 3+2+2+2 que se muestra a continuación.



Este metro, superpuesto al ternario básico, provoca la polimetría a la que nos referimos.

El estilo vuelve a ser el narrativo melódico.

\* \* \*

Tras haber analizado las seis versiones de este romance de *La Virgen y el ciego* estamos en disposición de extraer algunas conclusiones interesantes. Como nos ocurría en el romance precedente y en otros casos anteriores, vemos que, aunque es frecuente encontrar el mismo texto interpretado con melodías diferentes, la asociación de uno y otro no es arbitraria. Si prescindimos de las dos últimas versiones, la de Ojuelos Altos y la de Villanueva del Rey, observamos en las restantes muchas características comunes:

- melodías tonales en modo mayor,
- organización en una única frase (cuando lo corriente en los romances navideños son dos),
- presencia de uno o varios estribillos internos,
- repetición del primer inciso con el primer hemistiquio,
- ámbito no muy amplio,
- organización en bloques de dos incisos,
- compás binario,
- comienzo anacrúsico mediante un giro ascendente y final masculino,
- tempo vivo y carácter alegre.

De donde se desprende que existe un vínculo entre el romance, su contenido y su estructura y la melodía que se empleará para interpretarlo. No es necesario que se trate de la misma melodía (aunque pudiera ser que los cuatro tipos melódicos derivaran entre sí o de un antecedente común) pero sí de que la melodía sea apropiada al texto y su contenido.

\* \* \*

# 88. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (I)

[0179/062]

Versión de Fernán Núñez  
María Luque, Francisca Miranda,  
Alfonsa Yuste y Catalina Jiménez, 2001

♩. = 66

200

En - tró el ni - ño y se sen - tó las lá - gri - mas se le ca - en. Di -  
me, ni - ño, ¿por qué llo - ras? Por - que he per - di - do a mi ma - dre. Mi ma -  
dre es del cie - lo; mi pa - dre tam - bién; yo ba - jé a la tie - rra pa - ra pa - de - cer.

[Madre, en la puerta hay un Niño,  
yo digo que tendrá frío  
-Dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entró el Niño y se sentó  
-Dime, niño, ¿por qué lloras?  
Mi Madre es del cielo;  
y yo bajé a la tierra  
-Haced la cama a este Niño  
-No, señora, no la haga  
desde que nací, hasta que me muera  
Al otro día de mañana,  
con dos cántaros de trigo,  
-Señora, señora,  
que a mí ofreció

más hermoso que el sol bello;  
porque el pobre viene en cueros.]\*  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
las lágrimas se le caen.  
-Porque he perdido a mi madre.  
mi Padre también;  
para padecer.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón.  
ha de ser así.  
el Niño estaba en la puerta  
y en la mano una peseta.  
no nos dé la paga  
ayer de mañana.

\*Estos primeros versos no se grabaron pero así nos lo contó una de las informante.

[Versión de **Fernán Núñez** de María Luque, Francisca Miranda, Alfonsa Yuste y Catalina Jiménez.  
Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. Música registrada). 31 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Victoria  
Francisca Zafra,  
Isabel Granados y Josefa Alcaide, 2001

♩. = 60

201

Ma - dre en la puer - ta ha - y un ni - ño, más her - mo - so que el sol be - llo; a -  
rre - ci - di - to de frí - o por - que el po - bre vie - ne en cue - ros. Pues dí -  
le que en - tre, se ca - len - ta - rá, por - que en es - ta tie - rra ya no hay ca - ri - dad.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
arrecidíto de frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra,  
Entró el Niño y se sentó,  
Le pregunta la patrona:  
-Mi madre del cielo,  
yo bajé a la tierra  
-Anda y hazle la cama a este Niño  
-No, me la haga usted, señora,  
/...../  
y hasta que me muera  
Antes que fuera de día,  
a decirle a la patrona  
-Señora, señora,  
que yo ofrecí anoche  
Antes que fuera de día,  
con dos fanegas de trigo  
-Señora, señora,  
que yo ofrecí anoche

más hermoso que el sol bello;  
porque el pobre viene en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
apenas se calentaba.  
-¿De qué tierra o de qué patria?  
mi padre también;  
para padecer.  
con escoba<sup>151</sup> y con primor.  
que mi cama es un rincón  
desde que nací,  
ha de ser así.—  
el Niño se levantó  
que se quedara con Dios.  
ya vendrá la paga  
por la madrugada.  
el Niño estaba en la puerta  
y en la mano una peseta.  
y aquí está la paga  
por la madrugada.

[Versión de **La Victoria** de Francisca Zafra (67 a), Isabel Granados Gómez (73 a), Josefa Alcaide (69 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2002. (Música registrada). 39 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2001

♩ = 210

202

Ma-dre en la puer ta ha-y un ni - ño, más her-mo - so que el sol be - llo; yo  
cre - o que trai-ga frí - o por - que vie - ne me-dio en - cue-ros. Pues di - le que en -  
tre, se ca - lien-ta - rá por que en es - ta tie - rra no ha ha-bío ca - ri - dad.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
yo creo que traiga frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
nunca la ha habido,  
Entró el Niño y se sentó,  
Le pregunta la señora:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Hazle la cama a este Niño  
-No, me la haga usted, señora,

más bonito que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se *calientará*,  
no ha habido caridad;  
ni nunca la habrá—  
y se estuvo calentando.  
-¿De qué tierra y de qué barrio?  
mi Padre también;  
para padecer.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón.

<sup>151</sup> "En la alcoba"

Desde que nací,  
ha de ser la cama,

hasta que me muera  
una rinconera.

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Adamuz  
Ana Pastor Mancheño, Isabel Amil Castillo, Asunción Torralbo Amor  
Francisca Rojas Cerezo, Francisca Gañán Amil, 2009

♩. = 60

203

Ma - dre en la puer - ta ha - y un ni - ño, más her - mo - so que el sol be - llo; yo

di - go que ten - drá frí - o por - que el po - bre vie - ne en cue - ros. Pues dí -

le que en - tre, se ca - len - ta - rá, por - que en es - te pue - blo ya no hay

ca - ri - dad. la po - ca que ha - bí - a se ha a - ca - ba - do ya.

Madre, en la puerta hay un niño  
Yo digo que tendrá frío  
-Pues dile que entre,  
porque en este pueblo  
la poca que había  
Entró el Niño y se sentó,  
la patrona le pregunta:  
-Mi Madre del cielo,  
yo bajé a la tierra  
Pues, si quieres comer,  
y te quedarás en casa  
-Eso no, señora,  
que tengo una Madre

más hermoso que el sol bello.  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad  
se ha acabado ya-  
y mientras se calentaba  
-¿De qué tierra o de qué patria?  
mi Padre, también,  
para padecer.  
se enviara de contado  
como niño estimado.  
eso no, señora,  
que el cielo la adora.

[Versión de de **Adamuz** de Ana Pastor Mancheño (86 a), Isabel Amil Castillo (77 a), Francisca Rojas Cerezo (87 a.) y Francisca Gañán Amil (75 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 19 de noviembre de 2009. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 188

204

Ma - dre en la puer - ta hay un ni - ño más her - mo - so que el sol  
be - llo. Sin du - da que tie - ne frí - o por que vie - ne me - dio en  
cue - ros. Pues di - le que pa - se, se ca - len - ta - rá, por - que en es - ta tie -  
rra ya no hay ca - ri - dad. Ni nun - ca la ha - bi - do ni nun - ca la ha - brá.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
sin duda que tiene frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
ni nunca la ha habido,  
Entró el Niño y se sentó,  
le preguntó la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
Pues, si quieres comer,  
y te quedarás en casa  
-Eso no, señora,  
que tengo una Madre  
-Hacerle la cama al Niño  
-No me la haga usted, señora,  
Mi cama es el suelo  
y hasta que yo muera  
Al otro día por la mañana,  
y le dijo a la patrona  
que me voy al templo,  
que allí está mi Madre  
Al otro día por la mañana,  
con dos fanegas de trigo  
-Tenga usted, señora,  
la posá de anoche

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad;  
ni nunca la habrá—.  
y estándose calentando,  
-¿De qué tierra y de qué barrio?  
mi Padre también;  
para padecer.  
se enviara de contado  
como niño estimado.  
eso no, señora,  
que el cielo la adora.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón.  
desde que nací  
ha de ser así.  
el Niño se levantó  
que se quedara con Dios,  
al templo de Dios,  
y allí me voy yo.-  
el Niño estaba en la puerta  
y en ca mano, una peseta.  
tenga usted, señora,  
se la traigo ahora. (bis)

[Versión de Villaharta de Carmen González Molina (75 a) y Paca Moreno Martínez (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, noviembre de 2007. (Música registrada). 50 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Peñalosa  
Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩. = 78

205

Ma-dre en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol be - llo; yo  
cre - o que trae - rá frí - o por - que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
le que en - tre, se ca len - ta - rá por-que en es - ta tie - rra ya no hay  
9 ca - ri - dad por-que en es - ta tie - rra ya no hay ca - ri - dad

En la puerta hay un niño  
yo digo que traerá frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
la poca que había  
Entró el Niño y se sentó,  
Le preguntó la patrona:  
-Mi Madre del cielo,  
yo bajé a la tierra  
Al otro día de mañana,  
diciéndole a la señora  
que se iba al cielo  
donde iremos todos

más hermoso que el sol bello,  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad,  
se ha acabado ya-  
y mientras se calentaba  
-¿De qué tierra o de qué patria?  
mi Padre, también,  
para padecer.  
el Niño se levantó  
que se quedara con Dios  
que es su casa  
a darle las gracias.

[Versión de de **Peñalosa** (Fuente Obejuna) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (68 a.) y Cándida Sánchez Gallego (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaviciosa  
Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández  
Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

♩. = 66

206

Ma-dre en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol be - llo; yo  
cre - o que trae - rá frí - o por - que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
le que en - tre, se ca len - ta - rá por-que en es - ta tie - rra ya no hay ca - ri - dad



Madre, en la puerta hay un Niño,  
yo digo que tiene frío  
-Pues, dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entró el Niño y se sentó  
le pregunta la patrona:  
Mi mamá es del cielo;  
y yo he bajado a la tierra  
-Haced la cama a este Niño  
-No me la haga, señora,  
Mi cama en el suelo,  
hasta que yo muera  
Al otro día de mañana,  
va y le dijo a la patrona:  
que se iba al templo

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
y apenas se calentaba,  
-¿De qué tierra y de qué patria?  
mi papá, también;  
para padecer.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón.  
desde que nací,  
ha de ser así.  
el Niño se levantó,  
-Que usted se quede con Dios;  
donde está la Madre del Sacramento.

[Versión de **Villaviciosa de Córdoba** de de Balbina Cabrera Blanco (62 a), Piedad Hernández González (74 a), Francisca Sedano Fernández (82 a), Rafaela Sedano Fernández (70 a), Rosario Calero Cabello (70 a), Antonia Millán Jurado (77 a), María Hernández González (65 a), Josefa Mariscal Calero (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
Damiana Montenegro Zamorano, Francisca Bella Zamorano,  
Jacinta Servando López, 2009

207 

Madre, en la puerta hay un Niño,  
sin duda que traerá frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entra el Niño y se calienta,  
Le pregunta la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Hazle la cama a este Niño  
-No, me la haga usted, señora,

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
y estándose calentando.  
-¿De qué tierra y de qué barrio?  
mi Padre también;  
para padecer.  
en la sala y con primor.  
que mi cama es un rincón,

desde que nací,  
y hasta que yo muera

ha de ser así.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Damiana Montenegro Zamorano (73 a), Francisca de la Bella Jiménez (71 a) y Francisca Servando López (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 23 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez y varias  
alumnas del Centro de adultos, 2009

♩. = 68

208

Ma dre, en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol be - llo; sin  
du - da que tie - ne frí - o por-que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
le que en - tre, se ca - len - ta - rá por-que en es - ta tie - rra ya no hay  
ca - ri - dad por-que en es - ta tie - rra ya no hay ca - ri - dad

Madre, en la puerta hay un Niño,  
sin duda que tiene frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entra el Niño y se calienta,  
le ha *preguntao* la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Hazle la cama a este Niño  
-No, me la haga usted, señora,  
Mi cama es el suelo  
y hasta que yo muera

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.- (bis)  
y estándose calentando,  
-¿De qué tierra y de qué barrio?  
mi Padre también;  
para padecer. (bis)  
con alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací,  
ha de ser así. (bis)

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a) y otras alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 64

209

Ma-dre en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol be - llo; yo  
di - go que tie - ne frí - o por - que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
le que en-tre, se ca-len-ta- rá por-que en es-ta tie-rra ya no hay ca-ri- dad.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Yo digo que tiene frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entró el Niño y se sentó,  
le preguntó la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Hacedle la cama al Niño  
-No, me la haga usted, señora,  
Mi cama es el suelo  
y hasta que yo muera  
A otro día por la mañana,  
diciéndole a la patrona  
que se iba al templo  
que allí irían todos

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
y mientras se ha calentado,  
-¿De qué tierra y de qué barrio?  
mi Padre también;  
para padecer.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací,  
ha de ser así.  
el niño se levantó  
que se quedara con Dios,  
que esa era su casa  
a darle las gracias.

[Versión de **Espiel** de varias alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2008. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 78

210

El Ni - ño Dios se ha per - di - do, por el mun-do no a-pa - re - ce, en  
la o - ri - lli - ta del rí - o es - ta - rá pes - can - do pe - ces. Pes-ca,  
pes-ca el Ni - ño, flo-ri - do y her-mo - so, quien se los co-mie-ra fue-re muy di-cho-so.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Se comprende que trae frío

más bonito que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.

–Pues dile que entre,  
 porque en esta tierra  
 Entra el Niño y se calienta,  
 le pregunta la patrona:  
 –Mi Padre del cielo;  
 yo bajé a la tierra  
 –Hazle la camita al Niño  
 –No, me la haga usted, señora,  
 .....  
 y hasta que yo muera

se calentará,  
 no hay caridad.–  
 y estándose calentado,  
 –¿De qué pueblo, de qué barrio?  
 mi Madre también;  
 para padecer.  
 con alcoba y con primor.  
 que mi cama es un rincón,  
 desde que nací,  
 ha de ser así.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Paulina Rodríguez Camacho (72 a) y Dolores Pérez Sánchez (72 a).  
 Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música  
 registrada). 23 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Altos  
 Jacinta Perales Castillejo, 2009

211  $\text{♩} = 64$



Ma dre, en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo-so que el sol be-llo. Se -  
 gu - ro que tie - ne frí - o por-que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
 le que en-tre, se ca-len-ta-rá, — por-que en es-ta tie rra ya no hay ca-ri- dad..

Madre, en la puerta hay un Niño,  
 seguro que tiene frío  
 –Pues dile que entre,  
 porque en esta tierra  
 Entra el Niño y se calienta,  
 le pregunta la patrona:  
 –Mi Madre del cielo;  
 yo bajé a la tierra  
 –Hazle la camita al Niño  
 –No me la haga usted, señora,  
 .....  
 hasta que me muera  
 Por la mañana temprano,  
 diciéndole a la patrona  
 que se iba al templo  
 donde todos iban

más hermoso que el sol bello;  
 porque viene medio en cueros.  
 se calentará,  
 ya no hay caridad.– (bis)  
 y mientras se calentaba,  
 –¿De qué tierra y de qué patria?  
 mi Padre también;  
 para padecer. (bis)  
 con mucho arte y con primor.  
 que mi cama es un rincón,  
 desde que nací,  
 ha de ser así. (bis)  
 el niño se despertó  
 que se quedara con Dios,  
 aquella era su casa  
 a darle las gracias. (bis)

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Jacinta Perales Castillejo (64 a). Recogida por Alberto  
 Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 12 de mayo de 2009. (Música registrada). 31 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 60

212

Ma-dre en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol be - llo; sin  
du - da que tie - ne frí - o por - que vie - ne me-dio en cue - ros. Pues di -  
le que en - tre, se ca - len - ta - rá por-que en es - ta pa - tria ya no hay  
ca - ri - dad por-que en es - ta pa - tria ya no hay ca - ri - dad

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Sin duda que tiene frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta patria  
Entra el Niño y se sentó,  
le preguntó la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Niño, si quieres comer,  
te quedarás con nosotros  
-Y eso no, señora,  
que tengo una madre

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se *calientará*,  
ya no hay caridad.- (bis)  
y mientras se calentaba,  
-¿De qué tierra o de qué patria?  
mi Padre también;  
para padecer. (bis)  
se te pondrá de contado,  
y serás muy bien mirado.  
  
que en el cielo adora. (bis)

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 23 hemistiquios.]

\* \* \*

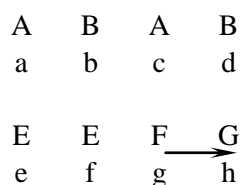
Este popular villancico en forma de romance es, como los anteriores, conocidísimo. Se trata también de una narración tardía popularizada. Tienen en común todas las versiones el episodio de la acogida al niño, el ofrecimiento de la cama y la cena y la revelación de la filiación divina. Otras versiones añaden la visita al templo (hay varias de nuestras versiones en las que se hace mención) y otras circunstancias (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 214).

De las diecisiete localidades en que nos lo han cantado, en catorce lo han hecho con esta primera melodía. Ya hemos señalado que tanto el romance *La duda de san José* como *El milagro del trigo* nos los hemos encontrado cantados también con esta melodía, lo que es posible debido a la similitud métrica de los textos. Se trata, por lo

demás, de un tema muy estable que apenas ofrece diferencias entre las distintas variantes

Es una melodía que podemos calificar como tonal mayor<sup>152</sup> inscrita en un ámbito de una octava, la que va entre dos dominantes. Una vez más, la dominante se convierte en el límite tanto inferior como superior y, así, la tónica –nota final- queda en el centro del registro.

La estructura de la melodía incluye dos frases que corresponden respectivamente a los versos de hemistiquios octosílabos, la primera, y hexasílabos, la segunda. Se describe en el siguiente esquema:



La distribución de los incisos en pares de dos lleva a caracterizar ambas frases como del tipo VI. Los distintos segmentos van describiendo sucesivos arcos de distinta longitud

Volvemos a encontrar el comienzo anacrúsico mediante un salto de cuarta ascendente en la primera frase. El final, debido a la polirritmia que a continuación mencionaremos es de dudosa clasificación, pues no hay concordancia entre la rítmica del texto y la musical.

En efecto, la característica más destacada de este tema melódico desde una perspectiva rítmica es la polirritmia que se produce entre los acentos del texto y el metro de subdivisión binaria que subyace a todo el tema. Es un caso muy similar al descrito con más detalle en la melodía anterior (nº 87). A esto se añade que dos de las variantes, las de Hornachuelos y Villaharta presentan una métrica de amalgama 5/8 en la primera frase que pasa a ternaria en la segunda. Hay otras pequeñas diferencias rítmicas entre las distintas variantes, como por ejemplo los llamativos puntillos de la segunda frase en la variante de Adamuz.

El estilo del tema lo calificamos nuevamente como narrativo melódico.

---

<sup>152</sup> En la versión de Fuente Obejuna se observan inflexiones al modo menor en la primera frase, aunque no siempre que esta se repite.

# 89. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (II)

[0179/062]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

$\text{♩} = 66$

213 

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Yo digo que traerá frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entró el Niño y se sentó,  
le pregunta la patrona:  
-Mi Madre del cielo;  
yo bajé a la tierra  
-Hazle la cama a este Niño  
-No me la haga usted, señora,  
.....  
hasta que me muera  
Al otro día de mañana,  
dándole los buenos días  
-Que me voy al templo,  
donde iremos todos

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
y apenas se calentaba,  
-¿De qué tierra y de qué patria?  
mi Padre también;  
para padecer.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací,  
ha de ser así.  
el niño se levantó  
que se quedara con Dios,  
que aquella es mi casa  
a darle las gracias.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 31 hemistiquios.]

♩ = 112

214

Ma-dre, en la puer-ta ha-y un ni - ño má' her-mo - so que el sol  
be - llo, yo cre - o que trai - ga frí - o por-que vie-ne me-dio en  
cue - ros. Pues dí - le que en - tre, se ca - len ta -  
rá, por-que en es - ta tie rra ya no hay ca - ri - dad.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Yo digo que traiga frío  
-Pues dile que entre,  
porque en esta tierra  
Entró el Niño y se sentó,  
le pregunta la señora  
y el niño responde  
mi Padre del cielo;  
-Niño, si quieres comer,  
y te quedarás en casa,  
Y el Niño responde:  
que tengo una madre  
-Hacedle la cama al Niño  
-No me la haga usted, señora,  
mi cama es el suelo  
hasta que me muera  
Al otro día de mañana,  
diciéndole a la señora  
que se iba al templo,  
donde vamos todos

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
mientras se calentaba,  
que de qué tierra y qué patria.  
-Soy de estas tierras,  
yo bajé a la tierra.  
se te dará de contado,  
como niño de cuidado.  
-Eso no, señora  
en el cielo y me adora.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací,  
ha de ser así.  
el niño se levantó  
que se quedara con Dios;  
que aquella es su casa  
a darle las gracias.

[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a) y Araceli García Expósito (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta segunda versión del romance es una melodía que recogimos en Ochavillo del Rey y en Carcabuey. Aunque las evidencias señalan que se trata de la misma melodía con que en el mismo Carcabuey nos interpretaron *El milagro del trigo*, la volvemos a analizar aquí, pues se da un cambio de registro en la segunda frase que la transforma por completo.



Entre estas dos variantes, se dan a su vez numerosas diferencias que no son tan sustanciales como para negar la evidencia de que se trata del mismo tema.

Nos encontramos de nuevo ante una melodía tonal mayor con dos frases que contrastan entre sí. En este caso, el mayor elemento de contraste está en el ritmo, que pasa de ternario a binario en la segunda frase. El ámbito es de una novena, aunque en realidad vuelve a extenderse entre las dominante inferior y superior, solo que esta última se encuentra en el primer y tercer inciso adornada superiormente.

La estructura es ligeramente diferente en las dos variantes:

n° 213    A    B    A    B  
              a    b    c    d

          E    E'    F    G  
              e    f    g     $\xrightarrow{\quad}$  h

n° 214    A    B    C    B  
              a    b    c    d

          E    F    G     $\xrightarrow{\quad}$  H  
              e    f    g     $\xrightarrow{\quad}$  h

aunque ambas pueden catalogarse como pertenecientes al tipo VI.

También en el comienzo se distinguen ambas variantes. Mientras que la de Ochavillo arranca con la repetición de la nota en un inicio tético, la de Carcabuey es anacrúsica con un salto de tercera ascendente. Los finales los femeninos, aunque la polirritmia haga el final de Ochavillo un tanto dudoso.

El estilo es, sin vacilación, narrativo melódico.

\*   \*   \*

90. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (III)

[0179/062]

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

♩. = 68

215

Ma-dre, en la puer-ta ha-y un ni - ño más her - mo - so que el sol  
be - llo. Yo di - go que tie - ne frí - o  
por-que vie - ne me-dio en cue- ros. Pues di - le que en - tre, se ca - len - ta -  
rá — por que en es - te mun - do ya no hay ca - ri - dad.

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Yo digo que tiene frío  
-Pues dile que entre,  
porque en este mundo  
Entró el Niño y se sentó,  
le pregunta la patrona:  
-Mi padre descende  
mi Madre del cielo;  
-Hacedle la cama al Niño  
-No me la haga usted, señora,  
mi cama es el suelo  
y hasta que yo muera

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.  
se calentará,  
ya no hay caridad.-  
y apenas se calentaba,  
-De qué tierra o de qué patria.  
de muy lejas tierras,  
yo bajé a la tierra.  
en la alcoba y con primor.  
que mi cama es un rincón,  
desde que nací,  
ha de ser así.

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

También podemos considerar esta melodía como tonal en modo mayor aunque presenta giros que le dan cierto aire modal. El ámbito es de una octava, entre la tónica y su octava superior.

La estructura comprende, lógicamente dos frases y su esquema nos muestra que no hay repetición exacta de hemistiquios, aunque los de la segunda frase sean rítmicamente idénticos:

A	B	C	D
a	b	c	d

E	F	G	H
e	f	g	h

Ambas frases se acomodan al modelo más frecuente de perfil en las melodías romancísticas, es decir al tipo I.

El comienzo de la primera frase es tético y arranca mediante una tercera ascendente. El de la segunda frase es anacrúsico. Los finales son ambos femeninos.

El compás es regular, de subdivisión ternaria. Hemos elegido un seis por ocho porque de ese modo queda mejor reflejada la cadencia rítmica de la primera frase. Ello obliga a introducir un compás de 9/8 en el enlace entre las dos frases que no rompe sin embargo, la regularidad rítmica. Podemos ver que, tanto la primera como la segunda frase plantean un interesante uso de los puntillos en los grupos de tres corcheas.

El estilo lo catalogamos también como de narrativo melódico.

\* \* \*

#### 91. MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (IV)

[0179/062]

Versión de Belalcázar  
Matilde Martín Carrasco, Rafaela Torrero Chamero,  
Dolores García Giraldo, 2009

$\text{♩} = 80$

216

Ma dre, en la puer-ta ha-y un ni - ño más her-mo - so que el sol  
be- llo; sin du-da que tie-ne frí - o por-que vie-ne me-dio en- cue- ros.  
Pues di - le que en-tre, se ca-len-ta - rá, por-que en es - ta tie-rra ya no hay ca - ri -  
dad. io - le, o - le, o - le, ya no hay ca - ri - dad!

Madre, en la puerta hay un Niño,  
Sin duda que tiene frío

más hermoso que el sol bello;  
porque viene medio en cueros.

-Pues dile que entre,  
 porque en esta tierra  
*¡Ole, ole, ole,*  
 Entra el Niño y se calienta,  
 le pregunta la patrona:  
 --Mi Madre del cielo;  
 yo bajé a la tierra  
*¡Ole, ole, ole,*

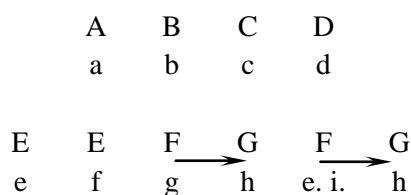
se calentará,  
 ya no hay caridad.–  
*ya no hay caridad!*  
 y mientras se calentaba,  
 -De qué tierra y de qué patria.  
 mi Padre también;  
 para padecer.  
*para padecer!*

[Versión de **Belalcázar** de Matilde Martín Carrasco (65 a), Rafaela Torrero Chamero (62 a) y Dolores García Giraldo (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta última melodía con la que nos aparece el romance *Madre, en la puerta hay un niño*, difiere de las anteriores en que emplea una escala modal, en concreto, el modo de *la*. El ámbito es reducido, de una séptima, y en la primera frase aún lo es más, pues se inscribe en tan solo una quinta.

La estructura también en dos frases es la siguiente:



Observamos que es la primera vez que en este romance aparece un estribillo interno en la segunda frase que se completa con la repetición del último hemistiquio.

Prescindiendo de estos añadidos, la estructura de las dos frases se ajusta bien al tipo VI, el más frecuente en este y otros romances de tema navideño.

Los comienzos de ambas frases son téticos, la primera mediante repetición de nota, la segunda con una escala ascendente. Los finales son femeninos, pese a la rima en palabra aguda.

Rítmicamente es muy regular. Las dos frases se ajustan al metro ternario. La fórmula rítmica con puntillo es exclusiva de la primera frase.

El estilo es también narrativo melódico.

\* \* \*

## I.2) VIDAS DE SANTOS E INTERVENCIONES MILAGROSAS

### 92. SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS

[0194/071]

Versión de Luque  
Jóvenes de ronda, Navidad 1977

♩ = 84

217

An to - nio ben-di-to An - to-nio, su-plí - cad al Dios in - men - so,

que, con su gra - cia di - vi - na, a - lum-bre mi en - ten - di -

mien - to, pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi -

la - gro que en el huer-to hi - cis - te de e - dad de o - cho a - ños.

Antonio, bendito Antonio,  
que con su gracia divina  
para que mi lengua  
que en el huerto hiciste  
Y este niño fue criado  
de su padre fue estimado  
fue caritativo y perseguidor  
Su padre era un caballero,  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas y frutos  
Y una mañana, un domingo,  
se marchó su padre a misa,  
y le dice: -Antonio,  
escucha que tengo  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te digo  
Se marchó su padre a misa  
y Antonio quedó cuidando  
-Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
Por aquellas cercanías  
porque todos acudieron  
Lleno de alegría,  
y lo pajaritos  
Luego vio venir a su padre,

suplicad al Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento,  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
con mucho temor de Dios.  
y del mundo admiración,  
de todos los vicios con mucho rigor.  
cristiano, honrado y prudente  
con el sudor de su frente,  
donde recogía  
que el tiempo traía.  
como siempre acostumbraba  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que darte un recado.  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pican el sembrado,  
que tengas cuidado.  
y a la iglesia se acercó,  
y a los pájaros llamó:  
no entrar en sembrados  
que tenga cuidado.  
ningún pájaro quedó,  
cuando Antonio los llamó.  
San Antonio estaba,  
alegres cantaban.  
a todos los mandó callar,

llegó su padre a la huerta  
 –Vente, hijo amado,  
 ¿has cuidado bien  
 El niño le ha contestado:  
 que para que no hagan nada,  
 El padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo  
 Todos quedaron confusos,  
 abrieron ventanas,  
 por ver si las aves  
 Y el niño les ha contestado:  
 que los pájaros no se marchan  
 Se puso en la puerta  
 –¡Vaya!, pajarillos,  
 Salgan cigüeñas con orden,  
 gavilanes y avutardas,  
 Salgan las urracas,  
 Cisnes, gorriones  
 Salga el cuco y el milano,  
 palomas y ruiseñores,  
 Salgan verderones,  
 También cogujadas  
 Y al tiempo que salieron,  
 escuchando a San Antonio  
 Y Antonio les dice:  
 y por los ricos montes,  
 marchar por los montes,  
 Al punto de echar el vuelo  
 despidiéndose de Antonio  
 Antonio bendito,  
 todos consigamos

y comenzó a preguntar:  
 que tal, Antoñito,  
 de los pajaritos?  
 –Padre, no tenga cuidado,  
 todos los tengo encerrados.  
 milagro tan grande,  
 mandó avisarle.  
 con gran acompañamiento.  
 al ver tan grande portento.  
 puertas a la par,  
 se querían marchar.  
 –señores, nadie se agravie,  
 hasta que yo no lo mande.  
 y les dijo así:  
 ya podéis salir.  
 águilas, grullas y garzas;  
 lechuzas, mochuelos y grajas.  
 tórtolas y perdices,  
 y las codornices.  
 zorzal, pato y andarríos,  
 tordo, jilgueros y mirlos.  
 y las cardelinas<sup>153</sup>,  
 y las golondrinas.  
 todos juntitos se ponen,  
 para ver lo que dispone.  
 –Ya podéis marcharos  
 no entrar en los sembrados,  
 riscos y collados.  
 cantan con dulce alegría,  
 y su ilustre compañía.  
 por tu intercesión  
 la eterna mansión.

[Versión de **Luque** de los jóvenes de ese pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, en la Navidad de 1977. (Música registrada). 120 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>153</sup> Jilguero

♩ = 120

218

Di - vi - no\_Anto - nio pre - cio - so, su - plí - ca - le\_a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mi\_en - ten - di - mien - to,  
pa - ra que tu len - gua re - fie - ra\_el mi - la - gro  
que\_en el huer - to\_o - bras - te de\_e - dad de\_o - cho a - ños

Divino Antonio precioso,  
que, por tu gracia divina,  
para que tu lengua  
que en el huerto obraste  
Este niño fue nacido  
de su padre admirado  
fue caritativo y perseguidor,  
Su padre era un caballero,  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas del fruto  
Un domingo de mañana,  
se marchó su padre a misa,  
y le dice: -Antonio,  
que, antes de irme, quiero  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajarillos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo  
Cuando se ausentó su padre,  
Antonio queda al cuidado  
-Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
y para que mejor pueda  
voy a encerrar a todos  
Y a los pajaritos  
y ellos, muy humildes,  
Lleno de alegría,  
y los pajaritos  
Cuando ve venir [a] su padre,  
Llegó su padre a la puerta  
-¿Qué tal, Antoñito?  
¿Qué tal Antoñito?  
Y el hijo le contestó:

suplícale a Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento,  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
con grande temor de Dios,  
y del mundo admirador;  
de todo enemigo, con mucho rigor.  
cristiano, honrado y prudente,  
con el sudor de su frente,  
de donde cogía  
que el tiempo traía.  
como siempre acostumbraba  
cosa que nunca olvidaba;  
Ven acá, hijo amado;  
darte un encargo:  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pican el sembrado,  
que tengas cuidado.  
y a la iglesia se marchó,  
y a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado;  
cumplir con mi obligación,  
dentro de esta habitación.  
entrar les mandaba,  
en el cuarto entraban.  
Antoñito estaba,  
alegres cantaban.  
a todos los mandó callar.  
y comenzó a preguntar:  
¿Qué tal, hijo amado?  
¿Has cuidado bien de los pajaritos?  
-padre, no tenga cuidado

que para que no hagan nada,  
 El padre que ve  
 al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo  
 quedando todos confusos,  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si las aves,  
 Y entonces dice Antoñito:  
 los pájaros no se marchan  
 Se acercó a una puerta  
 –Vaya, pajaritos,  
 Salgan cigüeñas con orden,  
 gavilanes y avutardas,  
 Salgan verderones,  
 palomas, gorriones  
 salga el cuco y el milano,  
 canarios y ruiseñores,  
 Salgan las urracas  
 y las *congujadas*<sup>157</sup>  
 Al tiempo de salir todos,  
 esperando a San Antonio  
 Y Antonio les dice:  
 iros por los montes, riscos,  
 Al tiempo de arrancar al vuelo  
 despidiéndose de Antonio  
 Y el señor obispo,  
 por diversas partes  
 Algo de celebridades,  
 depósito de bondades,

todos los tengo encerrados.  
 milagro tan grande,  
 trató de avisarle.  
 con grande acompañamiento,  
 al ver tan grande portento.  
 puertas a la par,  
 se querían marchar.  
 –señores, nadie se agravie,  
 mientras que yo no lo mande.  
 y les dice así:  
 ya podéis salir.  
 águilas, grullas y garzas;  
 lechuzas, mochuelos, grajas  
 tórtolas, perdices,  
 y las codornices;  
 burlapastor<sup>154</sup>, y andarríos<sup>155</sup>,  
 tordos, garrafos y mirlos.  
 y las cardelinas<sup>156</sup>  
 y las golondrinas.  
 todos juntitos se ponen,  
 por ver lo que les dispone.  
 –No entréis en sembrados,  
 y por los prados.  
 cantaban con alegría,  
 y toda su compañía.  
 al ver tal milagro,  
 quiso publicarlo.  
 fuente de la caridad,  
 hombre de mucha *biudad*<sup>158</sup>.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Dolores Zafra Delgado, Josefa Zafra Delgado, Isabel Muñoz Muñoz, Isabel y Ana Ortiz Ortiz, Caridad Echevarría. Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 126 hemistiquios]

\* \* \*

---

<sup>154</sup> Burlapastor. Lavandera. Ave paseriforme, de figura grácil y cola larga que sacude continuamente.

<sup>155</sup> Andarríos. Lavandera blanca.

<sup>156</sup> Calderina. Su nombre común es cardelina. Jilguero

<sup>157</sup> Congujadas. (Del latín vulg. *cucullata*, de *cuculla*, cogulla, la capa con capuz propia de los monjes). Pájaro de la misma familia que la alondra y muy semejante a esta, de la que se distingue por tener en la cabeza un largo moño puntiagudo. Es muy andadora y anida en los sembrados.

<sup>158</sup> Biudad. Bondad.



♩ = 132

219

Di - vi - no, glo - rio - so An - to - nio su - plí - ca - le a Dios in - men - so,  
 que, con su gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mi en - ten - di - mien - to,  
 pa - ra que mi len - gua re - fie - ra un mi - la - gro  
 en el huer - to o - bras - te de e - dad de o - cho a - ños.

Divino, glorioso Antonio,  
 que, con su gracia divina,  
 para que mi lengua  
 [que] en el huerto obraste  
 Su padre era un caballero,  
 que mantenía su casa  
 y tenía un huerto  
 cosechas y fruto  
 Y una mañana *trempano*,  
 se marcha su padre a misa  
 Y le dice: –Antonio,  
 venga que tengo  
 Mientras que yo estoy en misa,  
 mira que los pajaritos,  
 Entran en el huerto,  
 por eso te encargo  
 Se marchó su padre a misa  
 y Antonio queda al cuidado  
 –Venid pajaritos,  
 que mi padre ha dicho  
 Y los pajaritos  
 de ver a San Antonio  
 Vino su padre de misa,  
 –Ven acá, Antoñito,  
 de los pajaritos,  
 –Para que yo mejor pueda  
 todos los tengo encerrados  
 El padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya está aquí el señor obispo  
 Todos quedaron pasmados  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si estas aves

suplícale a Dios inmenso  
 alumbre mi entendimiento,  
 refiera un milagro  
 de edad de ocho años.  
 cristiano y hombre prudente  
 con el sudor de su frente,  
 donde recogía  
 que el tiempo traía.  
 como siempre acostumbraba  
 cosa que nunca faltaba.  
 ven aquí, hijo amado,  
 que darte un recado.  
 gran cuidado has de tener  
 todo lo echan a perder.  
 pican el sembrado;  
 que tengas cuidado.  
 y en la banca se sentó  
 y a los pájaros llamó:  
 no entrad en el prado  
 que tenga cuidado.  
 alegres cantaban  
 qué contento estaba.  
 y a Antonio le preguntó:  
 ven acá, hijo amado,  
 ¿qué tal has cuidado?  
 cumplir con mi obligación  
 dentro de esta habitación.  
 milagro tan grande  
 trató de avisarle.  
 con grandes acontecimientos;  
 al ver tan grande suceso.  
 puertas a la par  
 se querían marchar.

Y entonces dice Antoñito:  
que estas aves no se marchan  
Se pone en la puerta  
-¡Ea!, pajaritos,  
Salga el cuco y el milano,  
la pastora y andarríos,  
salga la *burraca*<sup>159</sup>,  
con los gorriones  
Y al salir por la puerta,  
hasta ver San Antonio  
Y les dice: -¡Ea!,  
por esas alamedas,  
Y este fue el milagro

-Señores, nadie se agravie;  
hasta que yo no lo mande.-  
y les dijo así:  
ya podéis salir.  
la cigüeña y con orden  
canarios y ruiseñores,  
tórtola, perdices,  
y las codornices.  
todos reunidos se ponen  
lo que dispone.  
ya podéis marcharos  
riscos y prados.  
que San Antonio obró.

[Versión de de **Montemayor** de María Moreno Carmona (81 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 90 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
1983

♩ = 132

220

U - na ma - ña - na en do - min - go, co - mo a - llí se a - cos - tum - bra - ba,  
su pa - dre se mar - chó a mi - sa co - sa que nun - ca ol - vi - da - ba.  
Le di - ce: An - to - nio, ven a - cá hi - jo a - ma - do;  
es - cu - cha que ten - go que dar - te un re - ca - do.

Divino Antonio precioso,  
que por tu gracia divina  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Este niño fue nacido  
estimado de su padre  
fue caritativo y perseguidor  
Su padre era un caballero,  
que mantenía su casa  
Y tenía un huerto  
cosechas y frutos  
Por la mañana un domingo,  
se marchó su padre a misa,

suplícale a Dios inmenso  
y alumbre mi entendimiento,  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
con mucho temor de Dios  
y del mundo admirado;  
de todo enemigo con mucho rigor.  
cristiano y hombre prudente  
con el sudor de su frente.  
en el que recogía  
que el año traían.  
como siempre acostumbraba  
cosa que nunca olvidaba;

<sup>159</sup> Urraca.

y le dice: –Antonio,  
 escucha que tengo  
 Mientras que yo estoy en misa  
 mira que los pajarillos  
 entran en el huerto,  
 por eso te digo  
 Al ausentarse su padre,  
 y Antonio quedó cuidando  
 –Venid pajaritos,  
 que mi padre ha dicho  
 para que yo mejor,  
 voy a encerrarlos a todos  
 Lleno de alegría  
 y los pajaritos  
 Por aquella cercanía  
 porque todos acudieron  
 Lleno de alegría  
 y lo pajaritos  
 Al ver venir a su padre,  
 Llegó su padre a la huerta  
 –Ven acá, hijo amado,  
 ¿has cuidado bien  
 El hijo contestó:  
 que para que no hagan nada,  
 El padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya está aquí el señor obispo  
 Todos quedaron confusos,  
 abrieron ventanas,  
 por ver si las aves  
 Antonio les dice a todos:  
 los pájaros no se marchan  
 Se puso en la puerta  
 –Vaya, pajaritos,  
 Salgan cigüeñas con orden,  
 gavilanes y avutardas,  
 Salgan verderones y las caperillas  
 Salga el cuco y el milano,  
 canarios y ruiseñores,  
 Al tiempo de alzar el vuelo,  
 esperando a San Antonio  
 Y Antonio les dice:  
 por los riscos, montes,  
 Al tiempo de alzar el suelo  
 despidiéndose de Antonio  
 Y el señor obispo  
 por diversas partes

ven acá hijo amado;  
 que darte un encargo.  
 gran cuidado has de tener;  
 todo lo echan a perder;  
 pican el sembrado,  
 que tengas cuidado.  
 a la iglesia se marchó  
 y a los pájaros llamó:  
 no entrad en el sembrado  
 que tenga cuidado;  
 pueda cumplir con mis obligación,  
 dentro de esta habitación.  
 San Antonio estaba  
 en el cuarto entraban.  
 ningún pájaro quedó,  
 a lo que Antonio mandó.  
 San Antonio estaba,  
 alegres cantaban.  
 a todos les mandó callar.  
 y comenzó a preguntar:  
 dime tú, Antoñito.  
 de los pajaritos?  
 –Padre, no tenga cuidado  
 todos los tengo encerrados.  
 milagro tan grande  
 trató de avisarle.  
 con gran acompañamiento.  
 al ver tan grande portento.  
 puertas a la vez,  
 se querían marchar.  
 –Señores, nadie se alarme,  
 hasta que yo no lo mande.  
 y les dijo así:  
 ya podéis salir.  
 águilas, grullas y garzas;  
 tórtolas, mochuelos, grajas,  
 y las *congujadas*<sup>160</sup> y las codornices.  
 salga el pato y el andarríos,  
 tórtolas, grajos y mirlos.  
 todas juntitas se ponen,  
 para ver lo que dispone.  
 –Marcharos por prados,  
 no entrar en los sembrados.  
 cantan con dulce alegría,  
 y toda su compañía.  
 al ver tal milagro,  
 mandó publicarlo.

[Versión de **Puente Genil**, canta una abuela de una alumna, María González (76 a). Recopilada por Alberto Alonso, marzo de 1983. (Música registrada). 120 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>160</sup> Cogujadas.

♩ = 144

221

Di - vi - no, glo - rio - so An - to - nio su - plí - ca - le\_a Dios in - men - so,  
que, con tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mi\_en - ten - di - mien - to,  
pa - ra que mi len - gua re - fie - ra\_el mi - la - gro  
que\_en el huer - to\_o - bras - te de\_e - dad de\_o - cho a - ños

Divino, glorioso Antonio,  
que con su gracia divina,  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Su padre era un caballero,  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas y frutos  
Un domingo por la mañana,  
se marchó su padre a misa,  
Y le dice: –Antonio,  
escucha que tengo  
Mientras que yo esté en misa,  
mira que los pajaritos  
Entran en el huerto,  
por eso te encargo  
Cuando el padre se ausentó  
Antonio quedó cuidando  
–Venid pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
Para que yo pueda cumplir  
voy a encerrarlos a todos  
Llegó el obispo  
quedando todos confusos,  
Abrieron ventanas,  
por ver si las aves  
Antonio les dijo a todos:  
los pajarillos no salen  
Se puso a la puerta  
–Vaya, pajaritos,  
Salgan con orden cigüeñas,  
gavilanes, avutardas,  
salgan las urracas,  
palomas, gorriones

suplícale a Dios inmenso  
alumbre mi entendimiento,  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
cristiano, honrado y prudente  
con el sudor de su frente  
donde recogía  
que el tiempo traía.  
como siempre acostumbraba  
cosa que nunca olvidaba,  
ven acá, hijo amado,  
que darte un recado.  
gran cuidado has de tener  
todo lo echan a perder.  
pican el sembrado;  
que tengas cuidado.  
y a la iglesia marchó,  
y a los pájaros llamó:  
no picad el sembrado  
que tenga cuidado  
con mi obligación,  
dentro de esta habitación.  
con gran acompañamiento,  
al ver tan grande portento.  
puertas a la par,  
querían marchar.  
–Señores, nadie se agravie;  
hasta que no se lo mande.  
y les dijo así:  
ya podéis salir.  
águilas, grullas y garzas;  
lechuzas, mochuelos y grajos;  
tórtolas, perdices,  
y las codornices.

Salga el cuco y el milano,  
 Canarios, y ruiseñores,  
 salga el calderín  
 y la *conjugada*<sup>161</sup>  
 Y al instante que salieron,  
 escuchando a San Antonio,  
 /...../  
 despidiendo a San Antonio

saltapatos, andarríos  
 tordos, jilgueros y mirlos,  
 y la calderina;  
 y la golondrina  
 todos juntitos se ponen  
 para ver lo que dispone.  
 todos vuelan con alegría,  
 y a su ilustre compañía.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de María Ortega Martín (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 84 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Palmera  
 Dolores Bolancé León, 1997

♩ = 176

222

Di - vi - no An - to - nio pre - cio - so, su - plí - ca a Dios in - men - so,  
 que por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mi en - ten - di - mien - to,  
 pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
 des - de el huer - to hi - cis - te de e - dad de o - cho a - ños.

Divino Antonio precioso,  
 que por tu gracia divina,  
 para que mi lengua  
 desde cuando hiciste  
 Desde niño fue criado  
 y por su padre estimado  
 Fue caritativo  
 de todo enemigo  
 Un domingo de mañana,  
 su padre se marchó a misa,  
 Y le dice: –Antonio,  
 mira que tengo  
 Mientras que yo esté en misa,  
 mira que los pajarillos  
 entran en el huerto,  
 por eso te encargo  
 –Para que yo mejor pueda  
 aquí los tengo encerrados  
 /...../  
 El padre que vio

suplica a Dios inmenso  
 alumbre mi entendimiento,  
 refiera el milagro  
 de edad de ocho años.  
 con mucho temor a Dios  
 y del mundo admirador.  
 y perseguidor  
 con mucho rigor.  
 como siempre acostumbraba,  
 cosa que nunca olvidaba.  
 ven acá, hijo amado.  
 que dar un encargo.  
 buen cuidado has de tener,  
 todo lo echan a perder,  
 pican el sembrado;  
 que tengas cuidado.  
 cumplir con mi obligación  
 dentro de esta habitación.  
 /...../  
 milagro tan grande

<sup>161</sup> Cogujada.

al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo  
 todos quedaron confusos  
 Antonio entonces dijo:  
 los pajarillos no salen  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si las aves  
 /...../  
 Y entonces, Antonio dice:  
 -Venga, pajarillos,  
 Salgan cigüeñas con orden,  
 canarios y ruiseñores,  
 salgan calderillas  
 las cogujadas  
 Todos a lanzar el vuelo,  
 esperando a San Antonio,  
 Antonio les dice:  
 andad por los montes

trató de avisarle.  
 con su acompañamiento,  
 al ver tan grande portento.  
 -Señores, nadie se agravie;  
 hasta que yo no lo mande.  
 puertas a la par,  
 se querían marchar.  
 /...../  
 ya podéis salir.  
 burros pardos y andarríos,  
 tordos, finfarlos y mirlos;  
 y los verderones,  
 y los gorriones.  
 todos juntitos se ponen,  
 hasta ver lo que dispone.  
 -No picar el sembrado,  
 y los riscos y prados.

[Versión de **Fuente Palmera** de Dolores Bolancé León (40 a). Recogida por Alicia Jiménez Bolancé, en mayo de 1996. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Almodóvar del Río  
 María García Castilla, 2003

223  $\text{♩} = 100$

An - to - nio di - vi - no An - to - nio, su - plí - ca - le\_a Dios in - men - so,  
 que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mien - ten - di - mien - to,  
 pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
 que\_en el huer - to\_o - bras - te de\_e - dad de\_o - cho a - ños.

Antonio divino, Antonio,  
 que, por tu gracia divina,  
 para que mi lengua  
 que en el huerto obraste  
 Desde niño fue criado  
 de su padre fue estimado  
 fue caritativo y perseguidor,  
 Su padre era un caballero  
 que mantenía su casa  
 y tenía un huerto  
 cosechas del fruto

suplícale a Dios inmenso,  
 alumbre mi entendimiento,  
 refiera el milagro  
 de edad de ocho años.  
 con mucho temor a Dios,  
 y del mundo admiración;  
 de todo enemigo, con mucho rigor.  
 cristiano, honrado y prudente,  
 con el sudor de su frente;  
 donde recogía  
 que el tiempo traía.

Una mañana [de] domingo,  
 se marchó su padre a misa,  
 y le dice: —Antonio,  
 ven acá, que tengo  
 Mientras que yo voy a misa  
 mira que los pajarillos  
 entran en el huerto,  
 por eso te encargo  
 Cuando se ausentó su padre  
 Antonio quedó al cuidado  
 —Venid, pajaritos,  
 pues mi padre ha dicho  
 Para que mejor pueda  
 voy a encerrarlos a todos  
 Y a los pajaritos  
 y ellos muy humildes  
 Cuando vio venir [a] su padre,  
 Llegó su padre a la puerta  
 —¿Qué tal, hijo amado?,  
 ¿me has cuidado bien  
 Y el hijo le contesto:  
 para que no te hagan daño,  
 El padre que vio  
 [y] al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo  
 todos quedaron confusos,  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si las aves,  
 Y entonces le dice Antonio:  
 los pájaros no se marchan  
 Se pone en la puerta  
 —¡Vaya!, pajaritos,  
 Salgan el cuco y el milano,  
 canarios y ruiseñores,  
 salgan verderones  
 y las cogujadas  
 Y al instante que salieron,  
 a escuchar a San Antonio  
 Y Antonio les dice:  
 marchar por los campos,  
 Y al tiempo de alzar el vuelo,  
 despidiéndose de Antonio  
 Y el señor obispo,  
 por diversas partes  
 Y a los de grandiosidad,  
 depósito de bondades,  
 Y Antonio divino,  
 todos merezcamos

como siempre acostumbraba,  
 cosa que nunca olvidaba;  
 ven acá, hijo amado;  
 que darte un encargo.  
 gran cuidado has de tener;  
 todo lo echan a perder;  
 pican el sembrado,  
 que tengas cuidado.  
 y a la iglesia se marchó,  
 y a los pájaros llamó:  
 dejad el sembrado,  
 que tenga cuidado.  
 cumplir con mi obligación,  
 dentro de esta habitación.—  
 entrar les mandaba,  
 en el cuarto entraban  
 a todos les mandó callar.  
 y le empezó a preguntar.  
 ¿qué tal, Antoñito?,  
 de los pajaritos?—  
 —Padre, no tenga cuidado,  
 todos los tengo encerrados.—  
 milagro tan grande  
 trató de avisarle.  
 con todo acompañamiento,  
 al ver tan grande “proyecto”.  
 puertas a la par,  
 se querían marchar.  
 —Señores, nadie se agravie,  
 hasta que yo no lo mande.  
 y les dice así:  
 ya podéis salir.  
 gurrapatos y andarríos;  
 tordos, garraños y el mirlo;  
 y las calderillas;  
 y las golondrinas.  
 todos juntitos se ponen  
 por ver lo que les dispone.  
 —No entrad en sembrados,  
 riscos y los prados.  
 cantan con dulce alegría  
 y [de] toda su compañía.  
 [y] al ver tal milagro,  
 mandó publicarlo.  
 fuente de la caridad,  
 padre de inmensa piedad.  
 por tu intercesión  
 la indigna nación.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández,  
 el 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 118 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 116

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009



Y An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - plí - ca le a Dios in - men - so,



que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bra mi en - ten - di - mien - to.



Fue ca - ri - ta - ti - vo y per - se - gui - dor



de mu - cho e - ne - mi - go, con mu - cho ri - gor.

Y Antonio, divino Antonio,  
que, por tu gracia divina,  
Fue caritativo  
de muchos enemigos  
Su padre era un caballero  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas del fruto  
Y una mañana temprano,  
se marchó su padre a misa,  
y le dijo: —Antonio,  
mira que tengo  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo  
Cuando se ausentó su padre  
y Antonio queda al cuidado  
—Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
Por aquellas cercanías  
porque todos acudieron  
Y para que mejor pueda  
voy a encerrar a todos  
Lleno de alegría  
y los pajaritos cantaban.  
Cuando vio venir a su padre  
Llega su padre a la puerta  
—¿Qué tal, Antoñito?,  
y a los pajaritos  
Le contesta Antonio:  
para que no le hagan daño  
Y el padre que vio  
al señor obispo

suplícale a Dios inmenso,  
alumbra mi entendimiento.  
y perseguidor  
con mucho rigor.  
cristiano, honrado y prudente,  
con el sudor de su frente;  
donde recogía  
que el año traía.  
como siempre acostumbraba,  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que dar un recado.  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pican el sembrado,  
que tengas cuidado.-  
y a la iglesia se marchó,  
y a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado.  
ningún pájaro acudió  
a lo que Antonio mandó.  
cumplir con mi obligación  
dentro de esa habitación.-  
san Antonio estaba

a todos los mandó a callar.  
y comenzó a preguntar:  
¿qué tal, mi amado?,  
¿qué tal has cuidado?—  
—Padre, no tenga cuidado  
todos los tengo encerrados.  
milagro tan grande  
trató de avisarle.



Ya está aquí el señor obispo  
 todos quedaron confusos,  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si las aves  
 Y Antonio les dice:  
 que los pajaritos no salen  
 Se pone en la puerta  
 -¡Ay, vaya, pajaritos!,  
 -Salgan cigüeñas, con orden,  
 gavilanes y avutardas,  
 salgan las urracas,  
 palomas, gorriones  
 Salga el cuco y el milano,  
 canarios y ruiseñores,  
 Salgan gallarinas  
 Conforme iban saliendo,  
 para ver a San Antonio  
 Y Antonio les dice:  
 y los ricos prados  
 Todos al levantar el vuelo,  
 Despidiendo a san Antonio  
 Y el señor obispo,  
 por todas las naciones


con grande acompañamiento,  
 al ver tan grande portento.  
 puertas a la par,  
 se quieren marchar.  
 -Señores, que nadie se agravie,  
 mientras que yo no lo mande.-  
 y les dice así:  
 ya vais a salir!:  
 águilas, grullas y garzas,  
 lechuzas, mochuelos y grajas,  
 tórtolas, perdices,  
 y las codornices.  
 la pata y el andarríos,  
 tordos, garrafos y mirlos.  
 y la cogujada y la golondrina.-  
 y a la derecha se ponen  
 ya lo que les dispone.  
 -Id por los montes  
 dejad el sembrado.  
 cantaban con alegría,  
 y a toda su compañía.  
 al ver tal milagro,  
 mandó publicarlo.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 112 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2004

$\text{♩} = 128$

225 

An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - plí - cad a Dios in - men - so,



que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum-bre mi - en - ten - di - mien - to.



Y te - ní - aun huer - to que de a - llí co - gí - a



co - se - chas de fru - tos que el tiem - po tra - í - a.

Divino, glorioso Antonio,  
 que, por su gracia divina,  
 /...../  
 Y tenía un huerto  
 cosechas de fruto

suplicad a Dios inmenso  
 alumbra su entendimiento.  
 /...../  
 que de allí cogía  
 que el tiempo traía.

Una mañana en domingo,  
 se marchó su padre a misa,  
 –Ven acá, Antoñito,  
 escucha, que tengo  
 Mientras que yo voy a misa,  
 mira que los pajaritos,  
 Entran en el huerto,  
 por eso te digo  
 /...../  
 –Para que yo mejor pueda  
 todos los voy a meter  
 Cuando vio venir al padre,  
 Y ya ha llegado el padre  
 —¿Qué tal Antoñito,  
 te has portado bien  
 —Para que yo mejor pueda  
 todos los tengo encerrados  
 El padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya vine el señor obispo  
 todos quedaron asombrados  
 /...../  
 Se pone en la puerta  
 –¡Vamos!, pajaritos,  
 Salga el cuco y el milano,  
 la pastora y andarríos,  
 salga la tórtola, perdices,  
 /...../  
 Cuando han salido,  
 aguardando a San Antonio  
 Y les dice:  
 andad por los cerros,  
 y mi padre dice

como siempre acostumbraba  
 cosa que nunca olvidaba.  
 ven acá, mi amado,  
 que darte un encargo.  
 gran cuidado has de tener;  
 todo lo echan a perder.  
 pican en el sembrado;  
 que tengas cuidado.  
 /...../  
 cumplir con mi obligación  
 dentro de esta habitación—.  
 todos los manda callar.  
 y le pregunta:  
 qué tal, hijo amado,  
 con los pajaritos?  
 cumplir con esta habitación,  
 dentro de esta habitación.—.  
 milagro tan grande,  
 trató de avisarle.  
 con todo su acompañamiento  
 al ver tan grande proceso.  
 /...../  
 y les dijo así:  
 ya podéis salir.  
 la cigüeña y con orden  
 canarios y ruiseñores,  
 y las codornices.  
 /...../  
 todos juntitos se ponen  
 hasta ver lo que dispone.  
 —Ya podéis marcharos  
 montes y cañados;  
 que tengáis cuidado.

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 16 de enero de 2004. (Música registrada). 68 hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 100

226

An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - plí - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bra su en - ten - di - mien - to.  
Y te - ní - a un hur - to don - de re - co - gí - a  
co - se - chas de fru - tos que el tiem - po tra - í - a.

Antonio, divino Antonio,  
que con su gracia divina  
Y una mañana, un domingo,  
se marchó su padre a misa,  
y le dijo: -Antonio,  
escucha que tengo  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
pican en el huerto,  
por eso te digo  
Se marchó su padre a misa  
y Antonio quedó cuidando  
-Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
Por aquellas cercanías  
porque todos acudieron  
Lleno de alegría,  
y lo pajaritos  
Luego vio venir a su padre,  
llegó su padre a la huerta  
-Vente, hijo amado,  
¿has cuidado bien  
El niño le ha contestado:  
que para que no hagan nada,  
El padre que vio  
al señor obispo  
Ya viene el señor obispo  
todos quedaron confusos,  
Abrieron la puerta  
-Vamos, pajaritos,  
Y el niño les ha contestado:  
que los pájaros no se marchan  
Se puso en la puerta  
-¡Vamos!, pajarillos,

suplicad al Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento,  
como siempre acostumbraba  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que darte un recado.  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
entran el sembrado,  
que tengas cuidado.  
y a la iglesia se acercó,  
y a los pájaros llamó:  
no entrar en sembrados  
que tenga cuidado.  
ningún pájaro quedó,  
cuando Antonio los llamó.  
San Antonio estaba,  
alegres cantaban.  
a todos los mandó callar,  
y comenzó a preguntar:  
que tal, Antoñito,  
de los pajaritos?  
-Padre, no tenga cuidado,  
todos los tengo encerrados.  
milagro tan grande,  
trató avisarle.  
con gran acompañamiento,  
al ver tan grande portento.  
y les dijo así:  
ya podréis salir.  
-Señores, nadie se agravie,  
hasta que yo no lo mande.  
y les dijo así:  
ya podéis salir.

Salga el cuco y el milano,  
gavilanes y el ruiseñor,  
Salgan las urracas,  
Cisnes, gorriones  
Salga el cuco y el milano,  
palomas y ruiseñores,

águilas, grullas y garzas;  
lechuzas, mochuelos y grajas.  
tórtolas y perdices,  
y las codornices.  
zorzal, pato y andarríos,  
tordo, jilgueros y mirlos.

[Versión de **Villaviciosa** de Balbina Cabrera Blanco (62 a), Piedad Hernández González (74 a), Francisca Sedano Fernández (82 a), Rafaela Sedano Fernández (70 a), Rosario Calero Cabello (70 a), Antonia Millán Jurado (77 a), María Hernández González (65 a), Josefa Mariscal Calero (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 80 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Carcabuey  
Araceli García Expósito, 2009

♩ = 128

227

San An - to - nio ben - di - to su - plí - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bra mi en - ten - di - mien - to  
pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
que en el huer - to o - bras - te de e - dad de o - cho a - ños.

San Antonio bendito  
que, por tu gracia divina,  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Su padre era un caballero  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas de fruta

.....  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo  
Se marchó su padre a misa  
y Antonio quedó cuidando,  
—Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho

.....  
Cuando vio venir a su padre  
Llegó su padre a la puerta  
-¿Qué tal, Antoñito?,  
y a los pajaritos

suplicad a Dios inmenso,  
alumbra mi entendimiento  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
cristiano, honrado y prudente,  
con el sudor de su frente;  
donde [recogía]  
que el año [traía].

.....  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pican el sembrado,  
que tengas cuidado.-  
y en la iglesia se sentó,  
a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado.

.....  
a todos les mandó a callar.  
y le empezó a preguntar:  
¿qué tal, mi amado?,  
¿qué tal has cuidado?-

.....  
para que no le hagan daño  
.....

.....  
-Salga el cuco y la cigüeña,  
Canarios y gorriones  
.....

.....  
todos los tengo encerrados.  
.....

.....  
andarríos y agapatas  
tórtolas, perdices,  
.....

[Versión de **Carcabuey** de Araceli García Expósito (74 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 112

Versión de Espiel  
María Gómez Rubio, 2008

228



An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - pli - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre su - en - ten - di - mien - to  
pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
que en el huer - to o - bras - te de e - dad de o - cho a - ños.

Y Antonio, divino Antonio,  
que, por tu gracia divina,  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Aquel niño fue nacido  
de sus padres estimado  
Fue caritativo  
de todo enemigo  
Por la mañana un domingo,  
se marchó su padre a misa,  
y le dijo: -Antonio,  
escucha que tengo

.....  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo  
Cuando se marchó su padre

.....  
—Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
.....

suplícale a Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
con mucho temor de Dios,  
y del mundo admiración.  
y perseguidor  
con mucho rigor.  
como siempre acostumbraba,  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que dar un recado.  
gran cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
comen el sembrado,  
que tengas cuidado.-  
.....,  
y a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado.  
.....

[Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (65 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2008. (Música registrada). 37 hemistiquios.]

♩ = 136

229

An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - plí - ca a Dios in - men - so,  
que, por la gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mi\_en - ten - di - mien - to,  
pa - ra que tu len - gua re - fie - ra\_el mi - la - gro  
que\_en el huer - to\_o - bras - te de\_e - dad de\_o - cho a - ños

Antonio, divino Antonio,  
que, por la gracia divina,  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Desde niño fue criado  
que de su padre estimado  
Fue caritativo  
de todo enemigo  
Su padre era un caballero  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas del fruto  
Un domingo salió a misa,  
se marchó su padre a misa,  
y le dijo: —Antonio,  
escucha que tengo  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te digo  
Cuando se ausentó su padre  
Antonio queda al cuidado,  
—Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho  
Para que mejor yo pueda  
voy a encerrarlos a todos  
A los pajaritos,  
y ellos, muy humildes,  
Por aquellas cercanías  
porque todos acudieron  
Lleno de alegría  
y los pajaritos  
Al venir su padre luego  
Llegó su padre a la puerta  
—Dime, hijo amado,  
¿has cuidado bien

suplicad a Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
con mucho temor de Dios,  
y del mundo admiración.  
y perseguidor  
con mucho rigor.  
cristiano, honrado y prudente,  
con el sudor de su frente;  
donde recogía  
que el tiempo traía.  
como siempre acostumbraba,  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que dar un recado.  
buen cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
comen el sembrado,  
que tengas cuidado.-  
y a la iglesia se marchó,  
a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado.  
cumplir con mi obligación  
dentro de esta habitación.-  
mientras los mandaba,  
en el cuarto entraban.  
ningún pájaro quedó  
cuando Antonio los mandó.  
san Antonio estaba  
alegres cantaban.  
los mandó a todos callar.  
y comenzó a preguntar:  
¿Qué tal, Antoñito?  
de los pajaritos?-

El niño le contestó:  
que *pa* que no hagan mal  
El padre que vio  
al señor obispo  
Acudió el señor obispo  
quedando todos confusos,  
Abrieron ventanas,  
por ver si las aves  
Antonio les dijo a todos:  
los pájaros no se marchan  
Se puso en la puerta

.....  
-Salgan cigüeñas, por orden,  
gavilanes y avutardas,  
salgan las urracas,  
palomas, gorriones  
Salga el cuco y el milano,  
canarios y ruiseñores,  
Salgan verderones  
y las curujardas

.....  
Y Antonio les dice:  
Andad por los montes  
Al punto de alzar el vuelo,  
Despidiéndose de Antonio  
El señor obispo,  
por diversas partes  
Árbol de grandiosidades,  
depósito de bondades,

-Padre, no tenga cuidado  
todos los tengo encerrados.  
milagro tan grande  
trató de avisarle.  
con grande acompañamiento,  
al ver tan grande portento.  
puertas a la par,  
se querían marchar.  
-Señores, nadie se agravie,  
hasta que yo no lo mande.-  
y les dijo así:

.....  
águilas, grullas y "corzas",  
lechuzas, mochuelos y grajas,  
tórtolas, perdices,  
y las codornices.  
gurripatos y andarríos,  
tordos, risueños y mirlos.  
y las codornillas  
y las golondrinas.-

.....  
-No andéis el sembrado,  
muy enamorados.  
cantan juntos de alegría,  
y su dulce compañía.  
al ver tal milagro,  
mandó publicarlo.  
juventud de caridad,  
padre de inmensa piedad.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 126 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Cardenchoza / Los Panches  
Araceli Franco Gallardo, 2009

♩ = 100

230

An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - pli - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bra su\_en - ten - di - mien - to  
pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
que en el huer - to o - bras - te de e - dad de o - cho a - ños.

Antonio, divino Antonio,  
 que, por tu gracia divina,  
 para que mi lengua  
 que en el huerto obraste  
 Este niño fue criado  
 de su padre y su madre  
 Fue caritativo  
 de todo enemigo  
 Su padre era un caballero  
 que mantenía su casa  
 y tenía un huerto  
 cosechas del fruto  
 Una mañana, un domingo,  
 se marchó su padre a misa,  
 y le dijo: -Antonio,  
 escucha que tengo  
 Mientras que yo estoy en misa  
 mira que los pajaritos  
 entran en el huerto,  
 por eso te encargo  
 Por aquellas cercanías  
 porque todos se vinieron  
 Y los pajaritos,  
 ellos, muy humildes,  
 Vieron venir a su padre  
 Llegó su padre a la puerta  
 -¿Qué tal, Antoñito?  
 ¿has cuidado bien  
 -Padre, no tenga cuidado  
 que para que no hagan nada  
 Su padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo  
 .....  
 Abrieron ventanas,  
 por ver si las aves  
 Y responde san Antonio:  
 los pájaros no se marchan  
 Se puso en la puerta  
 -Vaya, pajaritos,  
 -Salgan cigüeñas, con orden,  
 .....  
 .....  
 palomas, gorriones  
 .....

suplicad a Dios inmenso,  
 alumbra mi entendimiento  
 refiera el milagro  
 de edad de ocho años.  
 con mucho temor de Dios,  
 y de todos admiración.  
 y perseguidor  
 con mucho rigor.  
 hombre cristiano y prudente,  
 con el sudor de su frente;  
 que de allí cogía  
 que el tiempo traía.  
 como siempre acostumbraba,  
 cosa que nunca olvidaba;  
 ven acá, hijo amado;  
 que darte un recado.  
 buen cuidado has de tener;  
 todo lo echan a perder;  
 pican el sembrado,  
 que tengas cuidado.-  
 ningún pájaro quedó  
 cuando Antonio les mandó.  
 mientras les mandaba,  
 en el cuarto entraban.  
 luego los mandó a callar.  
 y *emprecipió* a preguntar:  
 ¿Qué tal, hijo amado?  
 de los pajaritos?-  
 que para que no hagan nada,  
 todos los tengo encerrados.  
 milagro tan grande  
 trató de avisarle.  
 con grande acompañamiento,  
 al ver tan grande portento.  
 puertas a la par,  
 se podían marchar.  
 -Señores, nadie se agravie,  
 hasta que yo no les mande.-  
 y les dijo así:  
 ya podéis salir.  
 águilas, grullas y garzas,  
 .....  
 tórtolas, perdices,  
 y las codornices.  
 .....

[Versión de **La Cardenchosa** (Fuente Obejuna) de Araceli Franco Gallardo (76 a. nacida en Los Panches).  
 Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 84  
 hemistiquios.]

\* \* \*



♩ = 112

231

San An - to - nio, San An - to - nio, su - pli - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre su\_en - ten - di - mien - to  
pa - ra que mi len - gua re - fie - ra el mi - la - gro  
que en el huer - to o - bras - te de e - dad de o - cho a - ños.

Antonio, divino Antonio,  
que, por la gracia divina,  
para que mi lengua  
que en el huerto obraste  
Su padre era un caballero  
que mantenía su casa  
y tenía un huerto  
cosechas del fruto  
Una mañana, un domingo,  
su padre se marchó a misa,  
y le dijo: -Antonio,  
escucha que tengo  
Mientras que yo estoy en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo

.....  
Antonio queda al cuidado,  
—Venid, pajaritos,  
que mi padre ha dicho

.....  
Ya viene el señor obispo  
quedando todos confusos,  
Abrieron ventanas,  
por ver si las aves  
-Señores, nadie se agravie,  
los pájaros no se marchan  
Se puso a la puerta  
-¡Vaya, pajaritos,  
-Salgan tórtolas, con orden,  
canarios y ruiseñores  
salgan las urracas,  
y los gorriónes

.....  
Ya que toditos salieron,

suplicad a Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento  
refiera el milagro  
de edad de ocho años.  
cristiano, honrado y prudente,  
con el sudor de su frente;  
donde recogía  
que el tiempo traía.  
como siempre acostumbraba,  
cosa que nunca olvidaba;  
ven acá, hijo amado;  
que darte un recado.  
buen cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pican el sembrado,  
que tengas cuidado.-

.....  
a los pájaros llamó:  
dejad el sembrado,  
que tenga cuidado.

.....  
con grande acompañamiento,  
de ver tan grande portento.  
puertas a la par,  
se querían marchar.  
ni les sirva de violento  
mientras que yo se lo mande.-  
y les dijo así:  
ya podéis salir!  
grullas, partos y andarrios,  
lechuzas, mochuelos, grajos,  
tórtolas, perdices,  
y las codornices.

.....  
todas juntitas se ponen

para escuchar a san Antonio  
 San Antonio dice:  
 no entréis por los bosques  
 Al levantar el vuelo,  
 despidiéndose de Antonio  
 -Adiós, san Antonio,  
 que Dios nos ampare

y lo que este dispone.  
 -Iros por los prados,  
 cantan con gran alegría,  
 y toda su compañía:  
 por tu bendición  
 con tu bendición.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Jacinta Perales Castillejo (64 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 12 de mayo de 2009. (Música registrada). 78 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Bajos

Filomena Martín Agredano, Antonia Murillo Santiago, 2009

♩ = 172

232

Y An-to - nio, di - vi-no An - to - nio, su - plí - ca a Dios in - men - so,  
 que, por su gra - cia di - vi - na, ya - lum-bra mi\_en - ten - di - mien - to...  
 Y el pa - dre que vio mi - la - gro tan gran - de,  
 al se - ñor o - bis - po tra - tó de\_a - vi - sar - le.

Antonio, divino Antonio,  
 que, por su gracia divina,  
 para que mi lengua  
 que en el huerto obraste

.....  
 Viene su padre de misa  
 -¿Qué tal, Antoñito?  
 ¿has cuidado bien  
 -Padre, *pa* que no hagan mal  
 todos los tengo encerrados  
 El padre que vio  
 al señor obispo  
 Ya viene el señor obispo

.....  
 Y entonces, le dijo Antonio:  
 Que los pájaros no salen  
 Se puso en la puerta  
 -¡Vamos, pajaritos,  
 -Salga el cuco y el milano,  
 canarios y ruiseñores,  
 Salgan urracas

suplicad a Dios inmenso,  
 alumbre mi entendimiento  
 refiera el milagro  
 de edad de ocho años.

.....  
 y le comienza a preguntar:  
 ¿Qué tal hijo amado?  
 de los pajaritos?-  
 todos los tengo encerrados,  
 dentro de esta habitación.  
 milagro tan grande  
 trató de avisarle.  
 con grande acompañamiento,

.....  
 -Señor, usted se agravie,  
 hasta que yo no lo mande.-  
 y les dijo así:  
 ya podéis salir!  
 guardapatos y andarríos,  
 tordos, gazarlos y mirlos.  
 y las codornices

y los ruiseñores

y las perdices.-

[Versión de **Ojuelos Bajos** (Fuente Obejuna) de Filomena Martín Agredano (68 a.) y Antonia Murillo Santiago (58 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 148

Versión de Pedroche  
Manuela Moya Jiménez, 2009

233



Cuan-do yo me va-ya a mi-sa, buen cui-da-do has de te-ner.  
Mi-ra que los pa-ja-ri-tos to-do lo e-chan a per-der:  
En-tran en el tri-go, rom-pen el sem-bra-do,  
por e-so te di-go que ten-gas cui-da-do.

.....  
Cuando yo me vaya a misa  
mira que los pajaritos  
entran en el trigo,  
por eso te digo  
.....

.....  
buen cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
rompen el sembrado,  
que tengas cuidado.-  
.....

[Versión de **Pedroche** de Manuela Moya Jiménez (81 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández José Luis Ventosa Ucero y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 112

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, Virginia Merchán Márquez, 2009

234

An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, su - plí - cad a Dios in - men - so,  
que, por tu gra - cia di - vi - na, a - lum - bre mien - ten - di - mien - to.  
An - to - nio, ben - di - to, mi - ra hi - jo a - ma - do,  
an - tes que me va - ya te voy a dar un en - car - go.

Antonio, divino Antonio,  
que, por su gracia divina,  
.....  
-Antonio, bendito,  
antes que me vaya  
Mientras que yo esté en misa  
mira que los pajaritos  
entran en el huerto,  
por eso te encargo

.....  
Para que mejor yo pueda  
voy a meterlos a todos  
-¡Venid, pajarillos,  
que mi padre dice

.....  
El padre que vio  
al señor obispo  
Ya viene el señor obispo  
.....

suplicad a Dios inmenso,  
alumbre mi entendimiento

.....  
mira, hijo amado;  
te voy a dar un encargo.  
buen cuidado has de tener;  
todo lo echan a perder;  
pisan el sembrado,  
que tengas cuidado.-

.....  
cumplir con mi obligación  
dentro de una habitación.-  
dejad el sembrado  
que tenga cuidado.-

.....  
milagro tan grande  
trató de avisarle.  
con todo acompañamiento,  
.....

[Versión de **Pozoblanco** de Virginia Merchán Márquez (73 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva de Córdoba  
Juana Romero, Lucía Romero, María de la Cruz  
M<sup>a</sup> Dolores Duque, Ana Torralbo, Vicenta Castillejo, 2009

♩ = 116

235

Y An - to - nio, di - vi - no An - to - nio, buen cui - da - do has de te - ner,  
mi - ra que los pa - ja - ri - llos to - do lo e - chan a per - der  
En - tran en el huer - to, pi - can el sem - bra - do  
por e - so te ad - vier - to que ten - gas cui - da - do.

(...)

Antonio, divino Antonio,  
mira que los pajaritos  
Entran en el huerto,  
por eso te ruego  
Cuando el padre se ausentó  
Antonio quedó cuidando

gran cuidado has de tener  
todo lo echan a perder.  
pican el sembrado;  
que tengas cuidado.  
y a la iglesia marchó,  
y a los pájaros llamó:

[Versión de Villanueva de Córdoba, de Juana Romero (76 a), María de la Cruz (75 a), María Dolores Duque (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa, abril de 2009. 12 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano y varias  
alumnas del Centro de adultos, 2008

♩ = 128

236

[Mien - tras que yo es to - y en mi - sa] buen cui - da - do has de te - ner,  
mi - ra que los pa - ja - ri - llos to - do lo e - chan a per - der:  
en - tran en el huer - to, pi - can los sem - bra - dos,  
por e - so te pi do que ten - gas cui - da - do.

Antonio, divino Antonio,  
 .....  
 mira que los pajaritos  
 entran en el huerto,  
 por eso te encargo

.....  
 buen cuidado has de tener;  
 todo lo echan a perder;  
 comen el sembrado,  
 que tengas cuidado.-

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luis Caro Serrano (73 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 126 hemistiquios.]

\* \* \*

Es este un romance tardío basado en un milagro de San Antonio de Padua, quien vivió en el siglo XII y desde el s. XV es objeto de una gran devoción. El texto es probablemente del siglo XIX –quizás XVIII- y se difundió muchísimo en pliegos de cordel. De hecho, es, dentro del romancero tradicional, uno de los ejemplos más claros de este tipo de romances llamados de ciego o de cordel. No solo hay muy pocas modificaciones en el texto, casi idéntico en todas las latitudes, sino que la melodía con la que se canta es también única (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 210).

De este romance hemos recogido veinte testimonios. Y, como decimos, a diferencia de lo que ocurre con otros romances muy extendidos como el de *Don Bueso* o los navideños *La Virgen y el ciego* y *El milagro del trigo*, todos los documentos sin excepción se nos han presentado con la misma melodía. Entre uno y otro hay solo insignificantes mutaciones melódicas.

Se trata de una melodía en modo de *do*. En efecto, la finalización en el tercer grado y el empleo del séptimo sin funciones de sensible la apartan del contexto tonal mayor en el que cabría suponerla. El ámbito oscila entre la novena y la décima, según la tesitura del último inciso.

Está estructurada en dos frases pues, como ocurre en los romances navideños que acabamos de ver, el texto alterna versos de hemistiquios octosílabos y hexasílabos. A cada uno de ellos le corresponde respectivamente la primera y la segunda frase. La estructura se ajusta al siguiente esquema:

A	B	C	D
a	b	c	D
$\xrightarrow{\quad}$			
E	E'	E''	E'''
e	f	g	h

La primera frase tiene su punto culminante en el segundo inciso y desde ahí, va descendiendo. Se ajusta entonces al tipo I. Los cuatro incisos de la segunda frase son idénticos rítmicamente y muy similares melódicamente. Se organizan en un descenso en terrazas desde el primero al último, por lo que le corresponde a esta frase el tipo II.

El comienzo es anacrúsico mediante un salto de cuarta ascendente tras repetir dos o tres veces la nota inicial. La segunda frase tiene un comienzo tético. Los finales son todos femeninos y con una característica repetición de la misma nota.

El compás binario es una constante en todas las variantes. La única divergencia rítmica que encontramos es la que presenta la versión de Luque. El canto se interrumpe tras los incisos segundo y tercero de la primera frase, lo que produce una alteración métrica.

El estilo lo consideramos también narrativo melódico.

Hemos encontrado esta melodía en otros romanceros, por ejemplo en el *Romancero de la provincia de Sevilla* (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 922)

\* \* \*

### 93. SANTA CATALINA

[0126/072]

Versión de Villanueva de Córdoba  
Catalina Domínguez Pozuelo, 2009

♩. = 128

237

Por la ba-ran-dades cie - lo, por la ba-ran-da del cie - lo,  
se pa-se-a-u-na ma - da-ma, ¡sí, sí! se pa-se-a-u-na ma - da - ma.

Por la baranda del cielo,  
vestida de azul y blanco  
-Levántate, Catalina,  
-¿Para qué me quiere, Jesucristo,  
-Voy a ajustarte las cuentas,

se pasea una madama  
que Catalina se llama.  
que Jesucristo te llama.  
que tan deprisa me llama?  
de la semana pasada...

[Versión de Villanueva de Córdoba de Catalina Domínguez Pozuelo (71 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceros, abril de 2009. (Música registrada). 10 hemistiquios.]

\* \* \*

238  $\text{♩} = 108$

Por la ba-ran-da del cie-lo, por la ba-ran-da del cie-lo

se pa-se-a-ba-u-na da-ma, ¡sí, sí! se pa-se-a-ba-u-na da-ma.

Por la baranda del cielo,  
vestida de azul y blanco  
-Levántate, Catalina,  
-¿Para qué me quiere, Cristo,  
-Para a ajustarte las cuentas,  
-Las cuentas las tengo justas

se paseaba una dama  
que Catalina se llama.  
que Jesucristo te llama.  
que tan deprisa me llama?  
de la semana pasada  
y la vida se me acaba.

[Versión de **Espiel** de varias alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno, mayo de 2008. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance es conocido sobre todo como canción infantil y narra algunos pasajes de la vida y martirio de Santa Catalina de Alejandría (siglos III y IV), aunque las dos variantes que hemos recogido están tan mutiladas que la historia no se reconoce. Aún es más irreconocible por cuanto, como señalan Piñero y Atero, este romance suele contaminarse con el denominado *Marinero al agua*. (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 198)

La melodía con la que se canta este romance es la misma en las dos variantes – muy fragmentarias- que hemos recogido en dos localidades de la sierra de Córdoba. Es una melodía muy simple, repetitiva y con sabor arcaizante. Se ciñe en ambos casos al ámbito de una sexta.

La estructura presenta una muy clara simetría, solo en parte suspendida gracias al brevísimo estribillo interno (*¡sí, sí!*) con el que finaliza el tercer inciso:

A	A	B	B'
a	a	b + e.i.	b

La repetición de incisos que se corresponde con la de los hemistiquios hace que la melodía se ajuste al tipo VI.

El comienzo es tético mediante la repetición reiterada de la nota inicial (la dominante). El final es femenino.



La única diferencia entre las dos variantes se encuentra en el ritmo y es solo de matiz. La subdivisión ternaria se percibe más claramente en la versión de Villanueva que hemos transcrito por ello en 6/8. En la de Espiel se observa en los primeros incisos una fórmula binaria que se suaviza en los últimos. Se trata de la misma vacilación que encontramos en el ritmo de los tanguillos gaditanos

Este tema reúne varias características del estilo narrativo severo.

\* \* \*

#### 94. LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO

[0214/074]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 60

239 

U - na pas - to - ra en el bos - que, e - lla y su pa - dre ha - bi -



ta - ba sin más re - fu - gio y am - pa - ro que a - quel re - ba - ño de ca - bras.

Una pastora en un bosque  
sin más refugio y amparo  
Estando en el refugio un día  
vio bajar una nube  
en ella viene a la Virgen  
y acercándose a la cueva:  
-Tuyas son, Virgen María,  
-Niña, que me reconoces,  
-¡Tú eres la Virgen María,  
Y con música sonora  
Y a la noche vino el padre:  
si la han cogido ya las fieras,  
Se oye una voz dulce y tierna:  
que la pastora está en el cielo

ella y su padre habitaban,  
que aquel rebaño de cabras.  
y cantando sus plegarias  
de la corte soberana  
toda vestida de gala.  
-Niña, ¿de quién son las cabras?  
tuyas son, Virgen soberana.  
que con tanto amor me hablas.  
tú eres la Virgen Sagrada!  
al cielo se la llevaba.  
-¿Dónde está mi zagala?,  
la tendrán ya degollada.-  
-Aquí tiene usted las cabras,  
Dios la tendrá bien guardada.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a) y Tránsito González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance fue recogido y publicado por Juan Menéndez Pidal en *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyzas y filandones* en 1885. Desde entonces ha sido encontrado en distintas

regiones peninsulares. El romance describe a una pastora que en recompensa a su devoción es llevada al cielo. Se trata de un relato claramente heredero de una tradición que se remonta a la literatura mariana medieval. Se encuentran ejemplos parecidos en las *Cantigas de Santa María* o en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo.

La melodía con la que se canta la única muestra que hemos recogido de este romance está en tono mayor y se desenvuelve en el ámbito de una octava, entre las dos dominantes, quedando la tónica en el centro del registro.

Tiene una estructura simple de cuatro incisos sin repeticiones ni estribillo interno:

A	B	C	D
a	b	c	d

Aunque los cuatro incisos son rítmicamente idénticos, melódicamente son diferentes, El perfil al que más se aproximan es el del tipo I, aunque el inciso final se aparte de lo previsto para ascender a la tónica.

El comienzo es tético, con repetición de la dominante inicial y el final femenino, también repitiendo la nota, en este caso la tónica.

El ritmo es homogéneo, Se mantiene el metro ternario en toda la melodía y los cuatro incisos presentan la misma fórmula rítmica.

El estilo es narrativo melódico.

\* \* \*

## J) JOCOSOS Y BURLESCOS

### J.1) ERÓTICOS

#### 95. LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO

[0625/082]

Versión de El Rinconcillo (La Carlota)  
Petra Dovao Alcántara, Carmen Alcántara Mohedano,  
Rafaela Aragonés López, 2002

♩ = 116

240

Por la ca-lle de Se-vi-lla, Por la ca-lle de Se-vi-lla, ba-ja -

ba\_un ce-bo-lli-ne-ro iay! iay! ba-ja - ba\_un ce-bo-lli-ne-ro

con sus ce-bo-lli-nas\_al hom-bro con sus ce-bo-lli-nas\_al hom-bro pa-ra

ga-nar-se di-ne-ro iay! iay! pa-ra ga-nar-se di-ne-ro

Por la calle de Sevilla,  
con sus cebollinas al hombro  
Llegó a casa [de] una casada,  
-Casada, *darme* posada,  
-Mi marido no está aquí,  
Y que quiso, que no quiso,  
Apañaron de cenar,  
terminaron de cenar,  
Y a esto de los nueve meses,  
que en todo le parecía

bajaba un cebollinero,  
para ganarse el dinero.  
casada de poco tiempo,  
por Dios o por el dinero.  
y yo posada no tengo.-  
el cebollinero, dentro.  
tres perdices y un conejo,  
y hacia la cama se fueron,  
la mujer tuvo un chicuelo,  
al tío cebollinero.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dovao Alcántara (67 a), acompañada de Carmen Alcántara Mohedano (68 a) y de Rafaela Aragonés López (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

241  $\text{♩} = 136$

Por la ca - lle de Se - vi - lla, por la  
ca - lle de Se - vi - lla, se pa - sea\_un ce - bo - lli -  
ne - ro. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! se pa - sea\_un ce - bo - lli - ne - ro.

Por la calle de Sevilla  
vendiendo sus cebollinos  
Llegó a casa [de] una casada,  
-Casada dame posada,  
-Mi marido no está aquí  
/ ...../  
Al cabo [de] los nueve meses,

se pasea un cebollinero,  
para ganarse el dinero.  
casada de poco tiempo.  
por Dios o por el dinero.  
y yo posada no tengo.  
/ ...../  
hijo del cebollinero.

[Versión de **Montemayor** de Luisa Luque Povedano (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 12 de junio de 2002. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

242  $\text{♩} = 116$

Por la ca - lle de Se - vi - lla, por la ca - lle de Se - vi - lla, se pa -  
sea\_un ce - bo - lli - ne - ro, ¡ay! ¡ay! ¡ay! se pa - sea\_un ce - bo - lli - ne - ro.

Por la calle de Sevilla,  
vendiendo sus cebollinos  
Llegó a casa [de] una casada,  
-Casada, dame posada,  
Y aunque quiso, que no quiso,  
Y a los nueve meses de eso,  
en todo le parecía

se pasea un cebollinero,  
para ganarse el dinero.  
casada de poco tiempo:  
.....  
el cebollinero, dentro.  
la mujer tuvo un chicuelo,  
al hombre cebollinero.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Josefa Mariscal Ágreda (78 a) y Dolores Rider Baena (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

En opinión de Pedro Piñero y Virtudes Atero, este es un romance vulgar de tono erótico-festivo de posible origen andaluz (PIÑERO & ATERO, 1987, págs. 153-154).

Se han encontrado versiones en Extremadura y entre los judíos marroquíes, principalmente. Contrasta con los demás romances de adulterio por la ausencia de tintes trágicos en el desarrollo y el desenlace.

Las tres variantes que hemos recogido de esta melodía, en tres localidades de la campiña, relativamente cercanas a la capital, nos muestran cómo un mismo tema puede modificarse en un aspecto tan decisivo como es el sistema tonal que emplea, sin por ello crear la duda de que se trata de la misma melodía. En efecto, la variante de El Rinconcillo se encuadra perfectamente en el modo de mi, aunque la presencia constante del tercer grado alterado cree la sensación al oído de una tonalidad mayor. En las variantes de Montemayor y San Sebastián, los intervalos se han modificado ligeramente de manera que ahora es al modo de do al que se ajusta. El ámbito que era de una séptima en el primer caso, se reduce aquí a una sexta.

La estructura de las tres versiones es la misma y similar también a la del romance de *Santa Catalina* que hemos visto más arriba:

A	A	B	B'
a	a	b + e.i.	b

El estribillo interno se intercala en la repetición del segundo inciso. La repetición de los incisos se acompaña, como vemos, de la repetición de los hemistiquios. Dada la distribución que establecen las repeticiones, el tema se califica como del tipo VI.

El comienzo es siempre anacrúsico, aunque la escala ascendente de El Rinconcillo se convierte en salto de cuarta en las otras variantes. Los finales son en todos los casos femeninos.

La interpolación del estribillo interno puede producir una alteración métrica, como ocurre en las dos primeras variantes, pero también puede acomodarse al ritmo binario principal, como hacen las intérpretes de San Sebastián de los Ballesteros.

El estilo de esta melodía se acerca al narrativo severo.

\* \* \*

# 96. EL VENDEDOR DE NABOS

[0765/083]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)

Felipa Masiñano Manzanedo, Antonia Cabello Lozano, 2009

♩ = 124

243

A-bue - lo, lla-me "us - té" al bu rro, a-bue - lo, lla-me "us - té" al  
 bu rro que me vo - ya ven - der na - bos, tra - la - rán, que me  
 vo - ya ven - der na - bos, tra - la - rán, que me vo - ya ven - der na - bos.

Abuelo, llame *usté* al burro  
 Y al revolver una esquina,  
 -¿A cómo da usted los nabos?  
 No los quiero, son muy caros  
 Me quitaron el burro

que me voy a vender nabos.  
 salieron cuatro gitanos.  
 -A peseta el medio kilo.  
 y me quedaron los nabos.

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a) y Antonia Cabello Lozano (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2009. (Música registrada). 9 hemistiquios.]

\* \* \*

Nos encontramos con una melodía bien conocida en el repertorio popular español. Solemos encontrarla cantada con esa singular canción conocida como *Vamos a contar mentiras*. Es una canción cargada de imágenes claramente surrealistas que niños y mayores han cantado durante generaciones y que suele incluir el verso *Mi abuelo tenía un huerto que criaba muchos nabos*, comienzo del romance. Esto explica el empleo de la melodía tanto para la canción como para el romance. José Manuel Pedrosa coloca este romance en la estela de un cuento del *Decameron* de Boccaccio (PEDROSA, 2010)

Es más adecuado considerar la melodía de este romance en modo de *la*, que contemplarla como una melodía tonal en modo menor, pues, entre otras razones, no aparece la sensible con su función específica. El ámbito es de una séptima entre la tónica y el séptimo grado del modo.

Tiene una estructura de cinco incisos que se cantan repitiendo dos hemistiquios entre los que se intercala un breve estribillo interno:

A	A	B	B'	C
a	a	b + e.i.	b + e.i.	b

Los incisos 3º y 4º forman una progresión descendente que es la que añade un miembro al esquema. Debido a ello, hemos de catalogar esta melodía en el tipo VII.

Comienza con anacrusa mediante un arpeggio ascendente y su final es femenino.

Rítmicamente es bastante estable. Solo se interrumpe el metro binario en la finalización de los dos primeros incisos. Obsérvese cómo la fórmula rítmica del puntillo de estos dos primeros incisos desaparece en los dos siguientes para reaparecer en el último.

El estilo de este tema es narrativo melódico.

\* \* \*

#### 97. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (I)

[0461/086]

Versión de Fernán Núñez  
Dolores Clavellina Crespo, 2002

♩ = 108

244

Si\_us - ted se pa - ra - ra\_un ra - to, si\_us - ted se pa - ra - ra\_un

ra - to le con - ta - ré\_un en - tre - més, le con - ta - ré\_un en - tre - més

Si usted se parara un rato  
lo que le pasó a un molinero  
Un fraile la pretendía,  
se lo ha contado a su marido  
convídalo para esta noche  
Puso un pavo lampreado  
y estando los dos comiendo,  
-Padre Andrés, mi marido,  
-Méteme en ese fardel  
Llega el marido y pregunta:  
-Es un poquillo de trigo  
Descubre que es corona  
-Buenas tardes, padre cura,  
que tengo un mulillo cojo  
Lo engancharon a la una,  
Y en su mano zurripampa

le contaré un entremés,  
un día con su mujer.  
la andaba pisando el pie.  
y le ha dicho: mira, Isabel,  
y ponle bien de comer.  
con mucha azúcar y miel,  
tocan en la puerta, ¿quién?  
¿dónde meteré yo a usted?  
y arrímame a la pared.-  
-¿qué hay en ese fardel?  
que ha quedado por moler.-  
y un sombrero calañés.  
¡qué bien me ha venido usted!  
y usted molerá por él.  
lo soltaron a las tres.  
pa que no vuelva otra vez.

[Versión de **Fernán Núñez** de Dolores Clavellina Crespo (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2002. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Josefa Mariscal Aguilera, Dolores Ríder Baena,  
Ana Alcaide Estévez, 2002

♩ = 100

245

Si us - ted me es-cu - cha - ra un ra - to, si us - ted me es-cu - cha - ra un

ra - to le con - ta - ré el es - tre - més, le con - ta - ré el es - tre - més.

Si usted me escuchara un rato,  
lo que le pasó a un tahonero  
Un fraile la pretendía,  
se lo cuenta a su marido  
-Convídalo para esta noche  
Trajo un pavo *lambreado*  
y el vino no lo traía  
Y estando los dos cenando,  
-Frailanda, que es mi marido,  
-Méteme en ese fardel  
Y si acaso preguntara,  
-Es un poquillo de trigo  
Descubre que es corona  
Lo engancharon a la una,  
Al otro día de mañana,  
Al lado de la iglesia,  
-Fray Landrés, vaya usted a casa  
-Que vaya el demonio y muela  
Me molí cahíz y medio  
y luego una *zurribamba*,

le contaré el *estremés*,  
un día con su mujer.  
la andaba pisando el pie.  
y no sabe lo que hacer.  
que traiga bien de comer.  
con mucha azúcar y miel,  
que lo puso *la Isabel*.  
tocan en la puerta, ¿quién?  
¿dónde meteré yo a usted?  
y arrímame a la pared.-  
qué ha caído qué moler.  
que caído qué moler.-  
y un sombrero cordobés.  
lo soltaron a las tres.  
a misa fue la Isabel.  
se encontró con fray Landrés.  
que ha caído qué moler.  
que bastante molí ayer.  
y una fanega después,  
para que vuelva otra vez.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Josefa Mariscal Aguilera (78 a), Dolores Ríder Baena (65a), Ana Alcaide Estévez (55 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 19 de diciembre de 2002. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, 2009

♩ = 112

246

Si us - ted me es-cu - cha - ra un ra - to, si us - ted me es-cu - cha - ra un

ra - to le con - ta - ría un en - tre - més, le con - ta - ría un en - tre - més

Si usted me escuchara un rato  
lo que le pasó a un tornero

le contaría el *entremés*,  
casado y con su mujer.



Un fraile la pretendía,  
 se lo dijo a su marido  
 -Cítalo para esta noche,  
 un pavo lambreado,  
 Y estando los dos comiendo,  
 -Fray Andrés, ¡mi marido!,  
 -Méteme en aquel costal  
 Estando los dos comiendo,  
 -¿Qué hay en aquel costal?,  
 -Hay un poquillo de trigo  
 -Enséñame ese fardel  
 Al destapar el fardel,  
 .....  
 -Hola, hola, padre cura,  
 tengo la mula coja  
 Lo engacharon a la una,  
 Y molió cahíz y medio  
 Y le dio una zurribanda  
 Y al otro día de mañana,  
 -Padre cura, venga a casa,  
 -Vaya el demonio y lo muela,  
 que molí un cahíz y medio

le estaba pisando el pie,  
 y no sabía qué hacer.  
 que traiga bien de comer,  
 con su azúcar y miel.  
 tocan en la puerta, ¿quién?  
 ¿dónde meteré yo a usted?  
 y arrímame a la pared.-  
 el marido y la Isabel:  
 ¿qué hay en aquel fardel?  
 que ha caído de moler.  
 que ese trigo quiero ver.-  
 ve un sombrero cordobés  
 .....  
 ¡ha venido usted muy bien!,  
 y usted molerá por él.-  
 lo soltaron a las tres.  
 y una fanega después.  
 para que vuelva otra vez.  
 vio entrar a María Isabel.  
 que ha caído qué moler.  
 que bastante molí ayer,  
 y una fanega después.

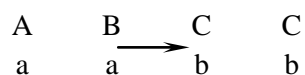
[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a) y de José Rico López (81 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el día 18 de junio de 2009. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

Según Menéndez Pidal, este romance proviene de un entremés del siglo XVII de Quiñones Benavente en su *Libro manuscrito de entremeses* que dramatiza la misma historia del romance (MENÉNDEZ PIDAL, 1972, pág. 171). La referencia que se hace en el primer verso al “entremés” revela este origen dramático. Es llamativa la ligereza del matrimonio de molineros que consienten e incluso estimulan la relación adúltera.

Esta primera versión del romance nos presenta una melodía de cuatro incisos que cantan dos hemistiquios que se repiten. Se trata de una melodía tonal en modo mayor, aunque la versión de Fernán Núñez comienza en menor produciéndose un contraste menor-mayor entre el segundo y tercer hemistiquio. Ya sabemos que este es un recurso muy frecuente en la canción popular andaluza y, por lo tanto, en el romancero. El ámbito es relativamente abierto, de una novena, entre la dominante inferior y la superior, adornada esta por un floreio superior.

La estructura de los cuatro incisos presenta el siguiente esquema:



El segundo inciso es una imitación del primero a la quinta superior pero con la modificación métrica que permite ligarlo al siguiente, inciso tercero que se repite con el mismo texto en el cuarto<sup>162</sup>. A pesar de las repeticiones, podemos situar el perfil de esta melodía en el tipo I pues el segundo inciso aborda el tetracordo superior y se alcanza al final del mismo el momento más agudo; a partir de ahí, la melodía es descendente hacia la tónica.

El comienzo es anacrúsico y mediante un salto de cuarta ascendente en todas las variantes. El final es masculino ajustándose a las palabras agudas del final de los versos.

Rítmicamente, lo que más nos llama la atención es la interrupción que existe entre el primer y segundo hemistiquio y que genera un cambio métrico momentáneo. El metro se restablece en el segundo inciso para abordar, ya con continuidad el resto del tema.

El estilo de esta melodía es narrativo melódico y refleja claramente el carácter burlón del romance.

En *El romancero de Fernán Núñez* encontramos esta misma melodía con este romance (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n)


\* \* \*

#### 98. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (II)


[0461/086]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009


$\text{♩} = 112$

247 

Si us - ted me es-cu-cha-ra un ra - to, si us - ted me es-cu-cha-ra un



ra - to le con - ta - ría el en - tre - més, a la re - tun -



tún, báí-la-me el in - glés, a la re - tun - tún, báí-la-me - lo bien.

Si usted me escuchara un rato

le contaría el entremés,

<sup>162</sup> En la variante de Carcabuey hay una translocación de notas en este cuarto inciso que prácticamente lo convierte en uno distinto.

lo que le pasó a un *troneras*  
 La visita un padre cura  
 se lo dice a su marido  
 -Cítalo para esta noche  
 Estando los dos cenando,  
 Llego el marido a la puerta  
 -Padre cura, ¡es mi marido!,  
 -Méteme en aquel costal  
 Estando los dos cenando,  
 -¿Qué hay en aquel costal?,  
 -Hay un poquillo de trigo  
 -Coge la luz y miraremos  
 Descubrió pelos y corona  
 -Hola, hola, padre cura,  
 tengo la mulilla coja  
 Lo engancharon a la una,  
 Y al otro día de mañana,  
 -Hola, hola, padre cura,  
 vaya usted esta noche a casa  
 -Que te lo pise el demonio

un día con su mujer.  
 y le pisaba los pies,  
 y le dijo que está muy bien.  
 y ponle bien de comer.-  
 el padre cura y la Isabel,  
 y dice: -Ábreme, Isabel.  
 ¿dónde [lo] meteré yo a usted?  
 méteme en aquel fardel.-  
 el marido y la Isabel:  
 ¿qué hay en aquel fardel?  
 que ha caído de moler.  
 que ese trigo quiero ver.-  
 y un sombrero calañés.  
 ¡ha venido usted muy bien!,  
 y lo va a moler usted.-  
 lo soltaron a las tres.  
 a misa fue la Isabel.  
 hola, hola, padre Andrés,  
 a que usted me pise el pie.  
 yo bastante molí ayer.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
 1983

248

Dé - ja - le que te lo pi - se, dé - ja - te que te lo

pi - se, si te da bien de co - mer, si te da bien de co - mer.

-Siéntate y te contaré,  
 que ha venido un padre cura  
 -Déjale que te lo pise,  
 A la noche le pusieron  
 estándoselos comiendo,  
 -¡Padre cura, mi marido!,  
 -Méteme en ese costal  
 Entra el marido y pregunta:  
 -¿Qué tienes en el costal  
 -Un poco (...) de trigo  
 -Alumbra con el candil,  
 Era un cura con sotana  
 -Buenas noches, padre cura,  
 la mula se ha puesto mala  
 -Le engancharon a la una,  
 y cuando lo desataron,  
 de tanto como corría,

.....  
 y me quiso pisar el pie.  
 si te da bien de comer.-  
 unos buñuelos con miel,  
 a la puerta llaman: ¿quién?  
 ¿dónde lo meteré a usted?  
 y arrímame a la pared.-  
 .....  
 que está sobre la pared?  
 que ha caído de moler.  
 que el trigo lo quiero ver.-  
 con un sombrero inglés.  
 muy buenas las tenga usted;  
 y usted tiene que moler.-  
 y lo soltaron a las tres,  
 .....  
 no se le veían los pies.

Al otro día de mañana,  
 –Buenos días, padre cura,  
 mi marido muy gustoso  
 –Anda y vete a los infiernos

y a misa fue *la* Isabel.  
 muy buenos los tenga usted,  
 que a mi casa vaya usted.  
 y tu marido también.

[Versión de **Puente Genil** de una abuela de un alumno del IES “Manuel Reina”. Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1983. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaviciosa  
 Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández  
 Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

♩ = 120

249

Si us - ted me es-cu - cha-ra un ra - to, si us - ted me es-cu - cha-ra un

ra-to le con-ta-ría el en - tre - més, le con-ta-ría el en - tre - més

-Si usted me escuchara un rato,  
 lo que le pasó a un tornero  
 que el querido don fulano  
 se lo contó a su marido  
 cítalos para esta noche  
 Un *supapo zurripato*,  
 Estando los dos cenando,  
 llega el marido a la puerta  
 –Fraile Andrés, ¡que es mi marido!,  
 –Méteme en ese costal  
 Estando los dos cenando,  
 –¿Qué hay en ese costal?,  
 –Es un poquillo de trigo  
 Y le dice: -Hola, padre,  
 Lo engancharon a la una,  
 Y al otro día de mañana,  
 [-*Hola, hola, padre cura,*  
*vaya usted esta noche a casa*  
*-Que te lo pise el demonio*

le contaría el entremés,  
 un día con su mujer,  
 le quiso pisar el pie  
 y le dice: -Mira, Isabel,  
 y ponle bien de comer.-  
 con mucha azúcar y miel.  
 el querido y la Isabel,  
 y dice: -Abre, Isabel.  
 ¿dónde lo voy a meter?  
 y arrímame a la pared.-  
 el marido y la Isabel:  
 ¿qué hay en ese fardel?  
 que ha caído de moler.  
 ¡qué bien me ha venido usted!-  
 lo soltaron a las tres.  
 a misa fue la Isabel.  
*hola, hola, fray Andrés,*  
*a que usted me pise el pie.*  
*yo bastante molí ayer.]*

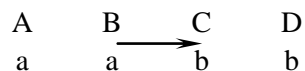
[Versión de **Villaviciosa de Córdoba** de Francisca Sedano Fernández (82 a), Rafaela Sedano Fernández (70), Rosario Calero Cabello (70 a) y Balbina Cabrera Blanco (62 a) y otras alumnas del C. de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

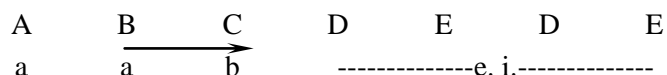
Esta segunda melodía del romance jocoso de *La mujer del molinero y el cura* también emplea la repetición de los hemistiquios para ajustarse a los cuatro incisos. Y en el caso de la variante de Ochavillo, tenemos otro interesante y relativamente largo

estribillo interno. Podemos considerarla tonal en modo mayor y se extiende entre la tónica y su octava superior.

La estructura melódica es la siguiente:



aunque la variante de Ochavillo, al introducir es estribillo interno<sup>163</sup> -A la retuntún, báilame el ingles, a la retuntún, báilame bien- modifica su estructura:



Sin este añadido, las otras dos variantes se ajustan en cuanto a su perfil al tipo I.

Comienza en acento tético mediante una escala ascendente. El final es masculino.

Desde el punto de vista rítmico destaca la polimetría de la melodía, muy irregular y, además distinta en las tres variantes, combinando compases binarios, ternarios y de amalgama. El estribillo de la variante de Ochavillo sí se estabiliza en un metro binario.

El estilo es, de nuevo, narrativo melódico. La melodía ya es de por sí jocosa, aunque el estribillo de Ochavillo le añada más gracia aún.

\* \* \*

---

<sup>163</sup> Por su extensión y por su situación al final de cada dos hemistiquios, podríamos calificarlo de verdadero estribillo.

99. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (III)

[0461/086]

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

♩ = 108

250

Si us - ted me es - cu - cha - ra un ra - to, ras que te plas, le con - ta - ré el en - tre -

més, mi - ra tin - tín, mi - ra tin - tón, mi - ra tin - tín de mi co - ra -

zón. Lo que le pa - só a un tor - ne - ro, ras que te plas, un dí - a con su mu -

jer, mi - ra tin - tín, mi - ra tin - tón, mi - ra tin - tín de mi co - ra - zón.

Si usted me escuchara un rato,  
lo que le pasó al tornero  
Que un cura la visitaba  
se lo dijo a su marido  
—Convídale para esta noche;  
trae un pavo bien dorado,  
Estando los dos cenando,  
llamando a la puerta  
—*Fraile Andrés*, que es mi marido,  
—Méteme en aquel costal,  
—¿Qué hay en aquel costal?,  
Hay un poquito de trigo  
—Agarra el candil y alumbrá  
Descubrió pelos y corona  
—Dios lo guarde, mi amiguito,  
que tengo el mulillo cojo  
Lo engancharon a la una,  
Al otro día de mañana,  
al acercarse a la iglesia,  
—*Fraile Andrés*, vaya usted a casa,  
—Vaya el demonio y lo muela  
me molí cahíz y medio;  
En los días de mi vida  
y me ha venido a engañar

le contaré un entremés,  
un día con su mujer.  
y le pisaba los pies,  
y no sabían qué hacer.  
le traerás bien de comer,  
*p'atrás*, azúcar y miel.—  
la cena de *fraile Andrés*,  
y no sabían qué hacer.  
¿dónde meteré yo a usted?  
méteme en aquel fardel.  
¿qué hay en aquel fardel?  
que ha caído qué moler.  
que ese trigo quiero ver.—  
y un sombrero calañés.  
que ha caído usted muy bien,  
y usted molerá por él.—  
lo soltaron a las tres.  
a misa fue la Isabel;  
se ha encontrado a *fraile Andrés*:  
que ha caído qué moler.  
que bastante molí ayer,  
fanega y media, después.  
no me ha engañado mujer  
la pícara [de] la Isabel

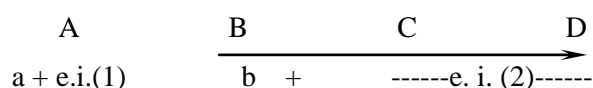
[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta original melodía que recogimos en Almodóvar del Río también cifra su gracia en las dos muletillas, una interna y otra final que van trufando el transcurrir del romance. El primero de estos estribillos es casi onomatopéyico describiendo los palos y trapiés –reales y figurados- que sufre el cura escarmentado.

Es una melodía en el modo de *do* que se mueve en el estrecho ámbito de una sexta.

La estructura melódica es la siguiente:



Pese a la interrupción tras el primer inciso y la unión de los tres restantes, se percibe con claridad la fisonomía del perfil del tipo I.

Es llamativo el comienzo repitiendo la nota después del silencio. Se trata entonces de un comienzo acéfalo. El final es masculino.

El ritmo se mantiene binario durante toda la melodía salvo la expresiva interrupción que detiene el tiempo al finalizar el primer inciso.

También esta melodía refleja con toda claridad el carácter jocoso y casi grotesco del romance, dentro del estilo narrativo melódico.

\* \* \*

#### 100. LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (IV)

[0461/086]

Versión de Adamuz  
Isabel Amil Castillo, 2009

♩ = 100

251

Si us-ted me es-cu - cha-ra un ra - to la za - ran - di - lle - ra,\_\_\_

le con-ta-rí-a el en tre-més, za - ran - di - llay o - lé, iay! za - ran - di - llay o - lé.

Si usted me escuchara un rato,  
lo que le pasó a un tornero

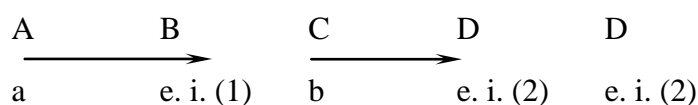
le contaría el entremés,  
un día con su mujer.

[Versión de **Adamuz** de Isabel Amil Castillo (77 a). Recogida por Luis Moreno Moreno, el 26 de noviembre de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

La última melodía con la que nos encontramos este romance de la molinera y el cura es esta recogida en Adamuz. Allí el romance es conocido como *La zarandillera*, debido al pequeño estribillo interno que incluye, a diferencia de otras localidades donde se lo denomina *El entremés*. Es una melodía en modo de *do* que se mueve en el reducido ámbito de una quinta disminuida.

Presenta una estructura de cinco incisos en la que se acomodan los dos estribillos internos:



Pese a su sencillez no es posible encuadrar esta melodía en ninguno de los tipos que manejamos, por lo que la situamos en el tipo VII.

Tiene un comienzo anacrúsico en escala ascendente hasta alcanzar el tercer grado del modo que se va a repetir insistentemente en el primer inciso. El final es masculino. Obsérvese cómo siendo en general más frecuente en el romancero el final femenino, los cuatro tipos melódicos de este romance de *La mujer del molinero y el cura* lo presentan masculino. Ello se debe principalmente a la rima del verso, aunque solo en parte pues en ocasiones el final masculino corresponde a algún estribillo, como es el caso en esta versión de Adamuz.

En cuanto al ritmo, la melodía se ajusta a un metro binario estable. La única novedad a la sucesión de corcheas de los dos primeros incisos son los puntillos del estribillo final.

Por su austeridad –pese a los estribillos internos–, podemos considerar esta melodía como de estilo narrativo severo.

\* \* \*



# 101. EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA

[0218/087]

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Caridad Echevarría Ots, 2002

252  $\text{♩} = 100$

En Je-rez de la Fron-te-ra ha-bía un ca-ba-lle-ro hon-ra-do que ga-na-ba su sus-ten-to con un mo-li-no a-rren-da-do. Y e-ra ca-sa-do con u-na mo-za que e-ra u-na ro-sa, y e-ra tan be-lla, que el Co-rre-gi-dor, ma-dre, se pren-dó de e-lla. La vi-si-ta-ba, la fes-te-ja-ba has-ta que un dí-a, le de-cla-ró el a-sun-to que pre-ten-dí-a.

En Jerez de la Frontera,  
que ganaba su sustento  
Y era casado  
que era una rosa,  
que el Corregidor, madre,  
La visitaba, la festejaba,  
le declaró el asunto

Contesta la molinera:  
pero temo que mi esposo  
porque su genio  
que el que le agravie  
no se hará ninguna

Contestó el Corregidor:  
enviándole al molino,  
Pues como digo,  
será bastante.  
que lo muela esta noche  
bajo una idea  
bajo la multa  
y con eso podremos

Agradeció la molinera  
el Corregidor dispuso  
Pero aquel día  
a aquel molino  
que el oficio tenía  
Le dice: -amigo,  
yo estoy altivo.

había un caballero honrado  
con un molino arrendado.  
con una moza  
y era tan bella,  
se prendó de ella.  
hasta que un día,  
que pretendía.

-Vuestros favores *armito*,  
nos atrape en el *garlito*,  
cruel y *artivo*,  
que no le pague.

-Yo puedo hacer que no venga  
cosa que allí le detenga.  
porción de trigo

que es importante,  
que tengo oculta  
de doce duros  
estar seguros.

y luego sin más porfía,  
todo lo que dicho había.  
acaso vino  
un pasajero,  
de molinero.  
si usted está ausente

Váyase usted a su casa

Agradeció el molinero  
y a las doce de la noche,  
coge y se mete  
cuando en la cama  
sin mucho empeño  
y al Corregidor que estaban  
y en una silla,  
todo el vestido,  
reloj, capa y sombrero,

El molinero se puso  
del Corregidor, el traje  
Tomó la guía  
por ver qué pasa.  
y le ha abierto el criado  
y pues como iba  
sin ser notado,  
con la Corregidora

Despertó el Corregidor.  
pero al coger el reloj,  
Con amargura,  
toda *\*s'artera*;  
–¡Ay, señor!, que es la ropa

El Corregidor, temblando,  
en vestirse no se tarda  
con capa parda,  
chupa y calzones  
las polainas atadas  
con una *\*estaca*  
Se fue a su casa

Llegó llamando a la puerta,  
tanto llamó, que de adentro  
y él le decía  
–¿no me conoces  
¿Por qué no abres la puerta  
Dice el criado:  
con esa trama,  
que mi amo hace dos horas

La Corregidora, al ver  
se echó abajo de la cama,  
dice: –atrevido,  
que me has robado  
mi gran decoro?  
–Cuando salgas afuera

Se estuvieron a la puerta  
hasta las nueve del día  
ya los mismos

yo muelo el trigo

y arrancó como un cohete  
  
en su retrete,  
vio a su dama

ambos dados al sueño  
muy recogido,  
sin faltar nada:  
bastón y espada.

con contento y alegría,  
y (dejando) d'el que traía.  
para su casa,  
Llamó a la puerta,  
que estaba alerta  
tan disfrazado,  
se entró en la cama  
que es linda dama.

A ver la hora procura;  
extraña la vestidura.  
la molinera  
y ha respondido:  
de mi marido.

que el delito le acobarda,  
para marcharse a su casa,  
toda jirones,  
con mil remiendos,  
con unos vendos,  
y una montera.  
y detrás le seguía la molinera.

y nadie le respondía;  
preguntó qué se ofrecía,  
a grandes voces:  
que soy tu amo?  
cuando te llamo?  
vaya a su abuela

que está en su cama.

que aquel no era su marido,  
cual león enfurecido,  
¿cómo has entrado  
y difamado

lo sabrás todo.

de buena o de mala gana,  
los dos toda la mañana,  
en compañía

pues no sabía  
hasta que el molinero

cómo encubrirse  
quiso vestirse.

Se salieron a la puerta  
\**pa* que nadie lo notase,  
y dispusieron  
por el desquite  
celebren el suceso

y cuando todos se vieron,  
todos dentro se metieron  
como hombres sabios,  
con un convite.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Caridad Echevarría Ots (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 149 Hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

♩ = 100

253

En Je - rez de la Fron - te - ra hay un mo - li - ne - ro a - fa - ma - do que  
ga - na - ba su sus - ten - to con un mo - li - no al - qui - la - do. Y\_e - ra ca -  
sa - do con u - na mo - za co - mo u - na ro - sa, por ser tan be - lla,  
que el Co - rre - gi - dor nue - vo se a - pre - ció de e - lla. La vi - si - ta - ba, la re - ga -  
la - ba has - ta que un dí - a, le de - cla - ró el a - sun - to que pre - ten - dí - a.

En Jerez de la Frontera,  
que ganaba su sustento  
Y era casado  
como era una rosa  
el Corregidor nuevo  
La visitaba,  
hasta que un día,  
le declaró el asunto

hay un molinero afamado  
con un molino alquilado.  
con una moza  
por ser tan bella,  
se apreció de ella.  
la regalaba,  
que pretendía.

Contesta la Molinera:  
Lo que siento [que] mi marido,  
porque el maldito  
con la cual cierra,  
cuando es su gusto;  
y si viene y nos pilla,

–Vuestros favores *armito*,  
que nos pille en el garlito,  
tiene una llave  
con la cual abre,  
nos dará un susto,

porque es un hombre  
cruel y altivo  
no se le va ninguna

Responde el Corregidor:  
pues mandándole al molino,  
y lo detenga;  
será de trigo  
que lo muela esta noche  
bajo una idea  
bajo una multa  
y con eso podremos

Acepta la Molinera  
Pero, aquel día,  
a este molino  
que de oficio tenía  
y al verle airado  
si usted está ansioso,  
váyase usted a su casa

Aceptó el Molinero  
y a las doce de la noche,  
en el gabinete  
tenía la cama  
Corregidor y dama  
sobre una silla  
bien recogido  
reloj, capa y sombrero,

Se quitó su vestidura,  
y tomó la guía  
por ver si pasa;  
le respondió el criado  
mas como iba  
sin ser notado,  
con la Corregidora

El señor Corregidor,  
echa mano a su reloj  
La Molinera  
le ha respondido:  
—Señor, ese es el traje  
yo no sé ahora  
ni *me se oculte*,  
yo voy detrás de Usía

El señor Corregidor,  
por salirse de allí pronto,  
con capa parda,  
de mil remiendos  
unas polainas atadas  
y unas abarcas  
y una montera.

muy vengativo,  
que si le vale,  
que no le pague—.

—Yo puedo hacer que no venga  
cosa que allí le entretenga,  
pues como os digo,  
porción bastante  
que es importante;  
que tengo oculta  
de cinco duros  
estar seguros.—

hacer lo que dice había.  
acaso vino  
y un pasajero  
ser molinero;  
le dice: —Amigo,  
yo estoy altivo,  
yo muelo el trigo—.

y escapó como un cohete  
abre su puerta y se mete  
donde su dama  
con grande anhelo.  
los dos al sueño  
estaba el vestido  
sin faltar nada:  
bastón y espada.

se puso la que allí había  
de ir a su casa  
llamó a la puerta,  
que estaba alerta,  
tan disfrazado,  
se entró en la cama  
que es bella dama.

por ver la hora procura,  
y extraña la vestidura.  
toda se altera

de mi marido,  
donde me oculte  
que no me entiendan;  
que me defienda—.

que el delito le acobarda,  
en vestirse no se tarda  
chupa y calzones

con unos vendos,  
de piel de vaca

Fue a su casa

Llegó llamando a la puerta  
Tanto llamó que de adentro  
Y él les decía  
—¿No me conoces,  
¿Por qué no me respondes  
—Vaya y no muela  
con esa trama  
que mi amo hace horas

La señora Corregidora,  
se echaba de la cama  
Y le dice: —Atrevido,  
y has profanado  
—Váyase que allí fuera

Se salieron a la puerta  
pa que nadie lo notase  
y dispusieron  
que sin agravio,  
se celebre el suceso  
por el dinero  
que hay más corregidores

y le siguióle la Molinera.

y nadie le respondía.  
le dicen qué se ofrecía  
con grandes voces:  
que soy tu amo?  
cuando te llamo?  
vaya a su abuela

que está en la cama—.

cuando vio que no era su marido,  
como león [en]furecido:  
¿cómo has entrado  
mi gran decoro?  
se sabrá todo—.

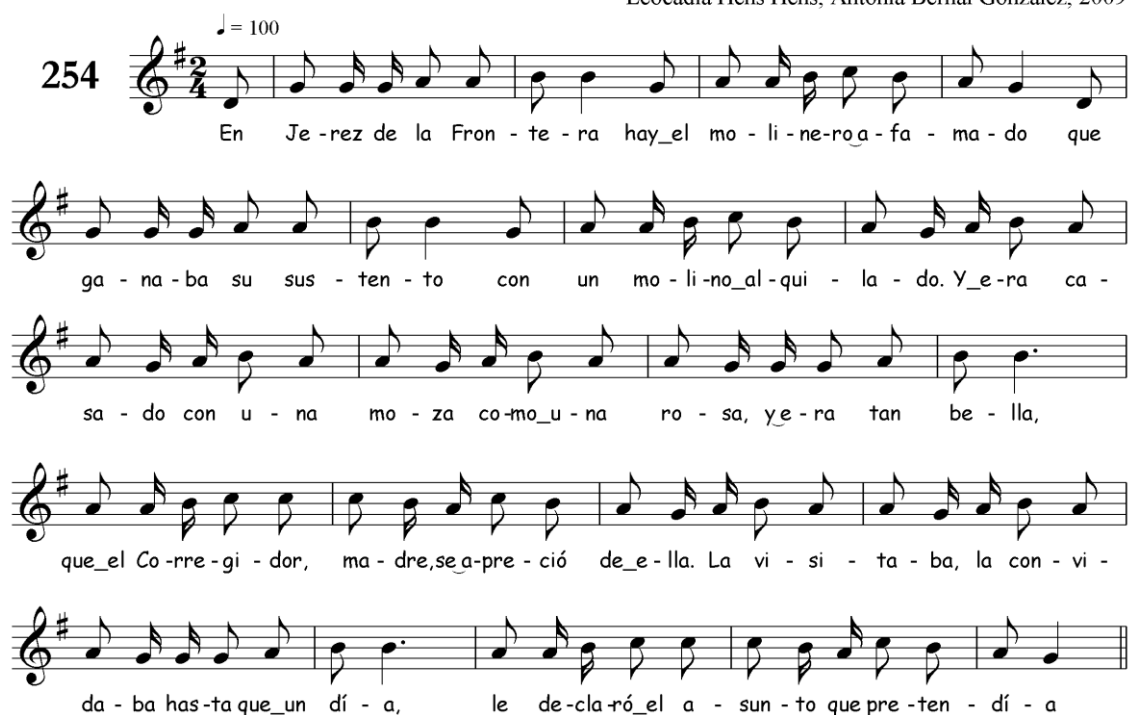
y en fin que todos se vieron  
en su casa se metieron  
como hombres sabios,  
por el desquite,  
con un convite,

que molineros.

[Versión de **Almodóvar del Río** de María García Castilla (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 5 de septiembre de 2003. (Música registrada). 156 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

254 

En Jerez de la Frontera,  
que ganaba su sustento  
Y era casado  
como era una rosa  
que el corregidor, madre,  
La visitaba,  
hasta que un día,  
le declaró el asunto

Contesta la molinera:  
lo que siento es que mi marido,  
porque el maldito  
con la cual cierra,  
cuando es su gusto;  
y si viene y nos pilla,

Contesta el corregidor  
yo le mandaré al molino,  
que le retenga;  
-Yo tengo una multa  
que muela el trigo

Agradece el Molinero  
y a deshoras de la noche,  
en el gabinete  
tenía la cama  
El corregidor y ella  
en una silla  
sin faltar nada:  
tenía, capa y sombrero,

Se lo cogió el molinero,  
la ropa del corregidor,  
Una vez marchado  
sale la criada a abrirle

Despierta el corregidor  
ha echado la mano al reloj,  
La molinera  
pues, señor, que esa ropa  
-¿Dónde me hurto?,  
¿dónde me fuera?  
-Me voy a casa de usía

El corregidor temblando  
por salirse de allí pronto,  
unos calzones  
con mil chapones  
una chaqueta  
y una montera,  
que por cierto  
Llegó a su casa  
—¿No me conoces,  
¿Por qué no me contestas

había un molinero afamado  
con un molino alquilado.  
con una moza  
y era tan bella,  
se apreció de ella.  
la convidaba,

que pretendía.

—Vuestros favores yo admito,  
que nos pille en el garlito,  
tiene una llave  
con la cual abre

nos dará un susto.-

—Yo puedo hacer que no venga  
cosa que allí le entretenga,  
le dice, amigo:  
de cinco duros,  
que lo muela esta noche

y arranca como un cohete  
abre la puerta y se mete  
donde su dama  
sin más empeño.  
los dos en sueño  
muy recogido

bastón y espada.

contento y con alegría  
se quita la que traía.  
se fue a su puerta  
que estaba alerta.

por ver la hora segura,  
extrañó la vestidura.  
le dice: —Amigo,  
es de mi marido.  
¿dónde me oculto,  
que me defienda—.

que el miedo ya le acobarda,  
en vestirse no se tarda  
con mil remiendos

con mil chapetas

era de la molinera.  
con grandes voces.  
que soy tu amo?  
cuando te llamo?

—Anda tu abuela,  
mi amo hace rato

Despierta la corregidora,  
se echó abajo de la cama  
Y le dice: —Atrevido,  
y has manchado  
—Saliéndose a la calle

Se salieron a la calle  
para que nadie los vea  
y allí hablaron  
y discutieron,  
y esto fue terminado  
Y dice la gente:  
por el dinero  
hay más corregidores

dijo la criada,  
que está en la cama.—

ve que no era su marido,  
como león [en]furecido:  
¿cómo has entrado  
mi gran decoro?  
se sabrá todo.—

y entre los dos dispusieron  
en un cuarto se metieron  
y porfiaron

en un convite.  
-Estos señores

que molineros.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Romance muy conocido, difundido por toda la Península, narra el mismo relato que la obra de 1847 *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. El mismo Alarcón reconoce haberse inspirado en el romance vulgar que ya entonces circulaba. La historia jocosa y cínica del *ménage* a cuatro o de cornudos consentidos fue proscrita en 1817 por la Inquisición, lo que no impidió su difusión mediante pliegos de cordel. Está incluido en la colección de Agustín Durán, pero con versos octosílabos, a diferencia de las variantes cordobesas que combinan versos de distinta extensión.

La complejidad métrica del texto en este romance, con hemistiquios de ocho, siete y cinco sílabas, exige una melodía con la flexibilidad suficiente para adaptarse a los cambios. En este caso, lo consigue plena y airoosamente, permitiendo además que el número de versillos pentasílabos pueda ampliarse o disminuirse, pues se cantan con un único inciso que se repite cuantas veces sea necesario.

Es una melodía tonal en modo mayor inscrita en el ámbito de una séptima, aunque podemos decir que se limita al primer tetracordo más la dominante inferior de la primera nota y la sensible que aparece ocasionalmente.

Es muy interesante su estructura. No tiene estribillos ni repite hemistiquios, pero va formando estrofas de cierta extensión que comienzan con cuatro hemistiquios octosílabos cantados con dos incisos que se repiten (A B A B). A continuación, viene una serie de pentasílabos que se interpretan con el inciso C, repitiéndose tantas veces

como versos. El último es modificado en un giro suspensivo que da paso a los dos últimos hemistiquios, de siete y cinco sílabas respectivamente (incisos D y E). Podría cerrarse aquí, pero lo habitual es que conecte con otra serie de pentasílabos con el inciso C y reproducir D E con otros versos diferentes

A	B	C	D								
a	b	c	d								
C	C	C	C'	D	E	C	C	C'	D	E	
c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	

Esta irregular estructura solo podemos encuadrarla en el tipo VII.

Comienza con una cuarta ascendente en anacrusa. Los finales son femeninos.

A pesar de la diversidad de fórmulas rítmicas, se mantiene el metro binario constante.

El estilo que le corresponde a este tema es narrativo melódico.

\* \* \*

## 102. EL CURA ENFERMO (I)

[0177/088]

Versión de Puente Genil

Luisa Gómez, abuela de un alumno del IES Manuel Reina, 1976

255  $\text{♩} = 69$

¿Que quie-re\_us - ted, pa - dre? ¿Que quie-re\_us - ted, pa - dre? Yo no  
 quie - ro na - da, chi - bi - rí chi - bi - ra - na Yo no quie - ro na - da,

El cura .....  
 a la media noche  
 -¿Qué quiere usted, padre?  
 quiero que te acuestes  
 A los nueve meses  
 Y tuvo un curita  
 Su madre le dice:  
 échalo a la cuna.  
 que tengo dos tetas  
 para criar a mi hijo

malito en la cama,  
 llamó a la criada.  
 -Yo no quiero nada,  
 conmigo en la cama.-  
 parió la criada  
 con capa y sotana.  
 -cochina y marrana,  
 -No me da la gana  
 que son dos campanas  
 como me dé ganas.

[Versión de **Puente Genil** de Luisa Gómez (abuela de una alumna del IES Manuel Reina). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 1983. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*



Versión de Villanueva del Rey  
Conchi García González, 2008

256  $\text{♩} = 64$



El cu - ri - ta nue - vo, el cu - ri - ta nue - vo que ha ve - ní - o a -  
ho - ra, chi - bi - rí, chi - bi - ra - na, que ha ve - ní - o a - ho - ra.

El curita nuevo,  
trae su criada,  
le barre y le friega  
A la media noche,  
-¿Qué quieres, curita,  
-Quiero chocolate,  
-El pozo está hondo  
/...../  
A los nueve meses,  
ha tenido un curita,

que ha venido ahora,  
le barre y le friega,  
y le hace la cama.  
el cura la llama,  
que tanto me llamas?  
/...../  
y la sogá no alcanza.-  
/...../  
la criada en cama,  
con capa y sotana.

[Versión de **Villanueva del Rey**, de Conchi García, de 58 años. Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, en mayo de 2008. (Música registrada). 18 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Rafaela Mena López, Hortensia Jurado Sánchez, 2009

257  $\text{♩} = 66$



Yo te - ní un cu - ri - ta, yo te - ní un cu - ri - ta con ca -  
pa y so - ta - na, chi - bi - rí, chi - bi - ra - na, con ca - pa y so - ta - na.

Estaba el curita  
y a la media noche  
-¿Qué quiere usted, padre?  
quiero que te acuestes  
-No diga usted eso,  
A los nueve meses  
un curita chico

malito en la cama,  
llamó a la criada.  
-Yo no quiero nada,  
conmigo en la cama.-  
no diga usted nada.-  
tuvo la criada  
con capa y sotana.

[Versión de **Belmez** de Rafaela Mena López y Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

Otro romance muy difundido por Andalucía de carácter erótico-festivo en el que destaca la metáfora del pozo en la mujer.<sup>164</sup> También hay recogidas versiones por toda España.

Esta es la melodía con la que en tres ocasiones nos han cantado este romance y, sin duda, es un tema que refleja el carácter jocoso de la historia que se narra. A pesar de ello, el estilo es severo, pues es una melodía caracterizada por la parquedad de recursos.

La variante de Puente Genil se encuentra claramente en el modo de *mi*. Las otras dos versiones, vemos que han modificado el final para acercarse a la tonalidad. Estas dos variantes hemos de considerarlas en modo menor. El ámbito es de una octava, el propio del modo de *mi*. En la segunda versión se amplía a una novena.

La estructura se organiza en cinco incisos que emplean dos hemistiquios repetidos y un estribillo interno. La versión de Puente Genil es sensiblemente diferente a las otras dos pues los dos últimos incisos reproducen el tercero.

nº 255	A	A	B	B'	B'	n <sup>os</sup> 256	A	A	B	C	D
	a	a	b	e. i.	b	y 257	a	a	b	e. i.	b

Salvada la irregularidad del estribillo interno, esta melodía puede adscribirse al tipo VI pues los dos primeros incisos por un lado y los últimos por otra están claramente relacionados entre sí.

El comienzo es anacrúsico, mediante un giro ascendente, aunque en la variante de Villanueva del Rey se convierte en repetición de nota. El final es en los tres casos femenino.

El compás ternario se mantiene constantemente a lo largo de la melodía y el patrón rítmico también es el mismo en los cinco incisos.

Por su austeridad y sencillez calificamos este tema como narrativo severo.

Una variante muy cercana la encontramos en el *Romancerillo de Arcos* (PIÑERO & ATERO, 1986, pág. 188).

\* \* \*

<sup>164</sup> Véase (PEDROSA, 2005)

# 103. EL CURA ENFERMO (II)

[0177/088]

Versión de Peñalosa

Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩ = 180

258

Es-tan-do un cu - ri - ta ma - li - to en la ca - ma, a la me - dia no - che lla - ma a

la cri - a - da, a la me - dia no - che lla - ma a la cri - a - da,

Estaba el curita  
y a la media noche  
-¿Qué quiere usted, padre?  
quiero que te acuestes  
-No diga usted eso,  
A los nueve meses  
un curita chico

malito en la cama,  
llamó a la criada.  
-Yo no quiero nada,  
conmigo en la cama.-  
no diga usted nada.-  
tuvo la criada  
con capa y sotana.

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Obejuna) de Remedios Giráldez García (80 a.), Carmen Sepúlveda Cobos (75 a) y Leocadia Osuna Martín (78 a.) y Cándida Sánchez (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta versión del romance nos fue cantada en Peñalosa con la melodía con la que se interpreta otro romance, el de *Las tres cautivas*. Podemos encontrar una razón para este contagio en la similitud (podríamos decir identidad) de las fórmulas rítmicas que emplean ambos temas. Remitimos a nuestra melodía nº 66 para el análisis detallado de la misma.

\* \* \*

# 104. LA PATRONA Y EL MILITAR

[0698/089]

Versión de Hornachuelos

Gloria Calderón Carretero, María Escriba Oliva, 2004

259  $\text{♩} = 116$

Tris-te de mi ca-pi-lla, que a-no-che la per-dí.

Dí-game us-ted, ma-tro-na, dón-de vo-y a dor-mir.

Ya te he di-cho, sol-da-do, que duer-mas en la ca-lle.

No, se-ñor-a ma-tro-na, que ha-ce mu-cho ai-re.

No, se-ñor-a ma-tro-na, que ha-ce mu-cho ai-re.

—Triste de mi capilla,  
dígame usted, matrona,  
—Ya te he dicho, soldado,  
—No, señora matrona,  
—Triste de mi capilla,  
dígame usted, patrona,  
—Ya te he dicho soldado  
No, señora matrona,  
—Triste de mi capilla,  
dígame usted, matrona,  
—Ya te he dicho, soldado,  
No, señora matrona,  
—Triste de mi capilla,  
dígame usted, matrona,  
—Ya te he dicho, soldado,  
—Sí, señora matrona,

que anoche la perdí,  
¿dónde voy a dormir?  
que duermas en la calle.  
que hace mucho aire.  
que anoche la perdí  
¿dónde voy a dormir?  
que duermas en el patio.  
que me arañan los gatos.  
que anoche la perdí:  
¿dónde voy a dormir?  
que duermas en la cocina.  
que riñen las vecinas.  
que anoche la perdí:  
¿dónde voy a dormir?  
que dormirás conmigo.  
eso es lo que yo digo.

[Versión de **Hornachuelos** de Gloria Calderón Carretero (63 a) y María Pérez Martínez (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

260  $\text{♩} = 116$

Po - bre de mi ca - pi - ta, que a - no - che la per - dí.  
Dí - gá me us - ted, se - ño - ra, dón - de vo - ya dor - mir.

—Pobre de mi capita,  
dígame usted, señora,  
—Ya te he dicho, soldado,  
—No, señora patrona,  
—Triste de mi capita,  
dígame usted, patrona,  
—Ya te he dicho soldado  
No, señora patrona,  
—Triste de mi capita,  
dígame usted, patrona,  
—Ya te he dicho, soldado,  
—No, señora patrona,  
—Triste de mi capita,  
dígame usted, patrona,  
—Ya te he dicho, soldado,  
—Sí, señora patrona,

que anoche la perdí,  
dónde voy a dormir.  
que duermas en la calle.  
que hace mucho aire.  
que anoche la perdí  
¿dónde voy a dormir?  
que duermas en el patio.  
que me arañan los gatos  
que anoche la perdí:  
¿dónde voy a dormir?  
que duermas en la cocina.  
me riñen las vecinas.  
que anoche la perdí:  
¿dónde voy a dormir?  
que dormirás conmigo.  
si eso es lo que yo digo. (bis)

[Versión de **Adamuz** de Isabel Amil Casrillo (77 a) y María Boyero Torralbo (56 a). Recogida por Luis Moreno Moreno, el 26 de noviembre de 2009. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

No existen muchas referencias de este romance erótico que, sin embargo es muy popular.

La graciosa melodía con la que se entona está en modo mayor y se desenvuelve en un estrecho ámbito que es de una sexta en la versión de Adamuz que se amplía a una séptima en la de Hornachuelos por el empleo de la sensible en el inciso final.

La estructura que presenta es la sencilla de cuatro incisos para cuatro hemistiquios. Se nos ofrece aquí una nueva posibilidad de un estribillo interno que en rigor no es tal, pues no se repite en todos los grupos. Se trataría más bien de un verso anafórico que es el arranque de cada una de las entradas del diálogo que se establece entre el militar y la patrona. El esquema es el siguiente:

A	B	C	D
a	b	c	d

El perfil melódico nos presenta un segundo inciso que se eleva sobre el primero. Después los dos últimos describen un arco, por lo que le corresponde el tipo V de la clasificación de Etzion y Weich-Shahak.

El comenzó es tético mediante la repetición de la tónica. El final es femenino.

Los cuatro incisos tienen la misma configuración rítmica en un compás binario constante.

El estilo de este tema es narrativo melódico.

\* \* \*

## J.2) BURLAS

### 105. LAS MOZUELAS DE LA ALAMEDA

[0750/095]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal Bernal, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 180

261

Es - tan - do yo pa - se - an - do por la ca - lle -  
la a - la - me - da, que ya por a - quí, que ya por a  
llá, por la ca - lle - la a - la - me - da,

Estando yo paseando  
me encontré con dos chavalas,  
Yo las convidé a garbanzos,  
Yo las convidé a pan blanco,  
Yo las convidé a turrón,  
Una pidió cinco libras,  
Cogieron por una calle,  
Ellas se metieron dentro  
Me echaron un papelillo  
donde lo vine a leer  
y en el primer renglón dice:  
a convidar a otras damas,

por la calle la alameda,  
no me parecieron feas.  
dicen que son garbanceras.  
dicen que son panaderas.  
y ellas se hicieron señas.  
otra pidió cinco y media.  
calle de su casa era.  
y a mí me dejaron fuera.  
por debajo de la puerta,  
en la luz de una taberna  
"Vaya el tonto a la alameda  
que estas en su casa quedan."

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (79 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

Es esta la única versión que hemos recogido de este romance jocoso.

También esta melodía de *Las mozuelas de la alameda* es tonal, en modo mayor, aunque el final en el tercer grado matiza la rotundidad tonal. El ámbito se extiende a una octava.

La estructura es sencilla, de cuatro incisos que cubren dos hemistiquios y se completan con un estribillo interno y la repetición del último.

A	B	C	B'
a	b	e. i.	b





[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (79 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 41 hemistiquios.]

\* \* \*

La melodía de este romance de *La vida de los casados* es la que se emplea para *La adúltera del cebollero*. Al ser el único documento que hemos recogido de este romance, no podemos establecer la existencia de una melodía propia. Remitimos al nº 95 para el análisis completo.

\* \* \*

### 107. LA MUJER DEL CALDERERO

[3007/098]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal Bernal, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 116

263

Un cal - de - le - ro me ron - da, un cal - de - le - ro me  
ron - da las ta - pias de mi co - rral, ¿dón - de - va? un cal -  
de - le - ro me ron - da las ta - pias de mi co - rral, ¡que le den aus -  
ted, que le van a dar! las ta - pias de mi co - rral.

Un *caldelero* me ronda  
Y el maldito *caldelero*  
Que lo tenga o no lo tenga  
La misma noche de novios  
un poco *ensalá* verde,  
Al otro día de mañana  
a beber agua bendita  
Al subir por los altares:  
Al hincarse de rodillas,

las tapias de mi corral.  
tiene un ojo de cristal.  
yo con él me he de casar.  
no tenían qué cenar,  
menudita y poco pan.  
a misa fue el animal  
creyendo que era *ensalá*.  
-¡Calderas que remendar!  
se le fue el punto de atrás.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (79 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 18 hemistiquios.]

\* \* \*

Este romance burlesco ha sido recogido también en varias localidades de Cádiz como por ejemplo, en Arcos de la Frontera (PIÑERO & ATERO, 1986). La melodía

tonal en modo mayor con las que las informantes de Ochavillo nos entonaron este romance presenta rasgos interesantes. El que más, su compleja estructura. Recorre un ámbito de una décima en el que la tónica queda centrada.

La compleja estructura de ocho incisos se cubre con solo dos hemistiquios, más dos estribillos internos y las correspondientes repeticiones:

A	A	B	C	D	E	E	F
a	a	b	e. i. (1)	a	b	e.i. (2)	b

Con esta estructura es evidente que no puede ser incorporada a ninguno de los tipos conocidos, por lo que la incluimos en el tipo VII.

Comienza con un salto de cuarta ascendente tras la repetición de la dominante en anacrusa, una fórmula muy frecuente. El final es masculino.

El ritmo se ajusta a un compás binario solo interrumpido por la fractura que suponen las tres sílabas el primer estribillo interno.

El estilo de este tema es también narrativo melódico.

\* \* \*

### 108. CASTIGO DEL SACRISTÁN

[0536/100]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Felipa Masiñano Manzanedo, 2009

♩ = 84

264

Y es-to e-ran tres her-ma - ni-tas, zin-go - ló, gon-da - dor, que se i - ban a a-cos

tar, zin-go - lon-gon - dá, que se i - ban a a-cos - tar, zin-go - lon-gon - dá.

Y esto eran tres hermanitas  
y la más *chiquirretita*  
Miraron debajo la cama,  
Lo cogieron de las faldas,

que se iban a acostar  
siente ruido en el corral.  
se encuentran a un sacristán.  
lo han echado a otro corral.

.....

.....

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a) y Antonia Cabello Lozano (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta melodía recogida en El Porvenir con tan solo ocho hemistiquios del romance de *El castigo del sacristán* tiene un claro sabor antiguo. Diríamos que imprime al relato un aire de seriedad que contradice el carácter jocoso del mismo. Se encuentra en el modo de *mi*, en el ámbito prácticamente del primer tetracordo ampliado por dos notas inferiores. En conjunto el ámbito es de una séptima.

La estructura presenta, como en el romance anterior, cierta complejidad que lleva a precisar para dos hemistiquios, siete incisos, debido a las repeticiones y estribillos internos:

A	A	B	C	D	C	D
a	a	e. i. (1)	b	e.i. (2)	b	e.i. (2)

De nuevo la complejidad de la estructura nos obliga a encuadrarla en el tipo VII.

El comienzo emplea la fórmula de repetición de nota y salto de cuarta ascendente que es tan común. El final es masculino; tanto la rima de los versos como el estribillo final reclaman ese final.

El compás binario es interrumpido por el segundo estribillo interno que produce junto con el puntillo del inciso C una fractura rítmica en el compás binario.

El estilo es narrativo severo.

\* \* \*

## 109. DON GATO

[0144/101]

Versión de Palma del Río  
Encarna Tierno Fernández, 2002

265 

Estando un señor don Gato  
Maramiau, miau, miau  
/...../  
Ya lo llevan a enterrar  
Maramiau, miau, miau,  
al olor de las sardinas,  
Maramiau, miau, miau  
con razón dice la gente:  
Maramiau, miau, miau

sentadito en su tejado;  
sentadito en su tejado;  
  
por la plaza del pescado,  
por la plaza del pescado,  
el gato ha resucitado;  
el gato ha resucitado,  
"Siete vidas tiene un gato".  
"Siete vidas tiene un gato".

[Versión de **Palma del Río** de Encarna Tierno Fernández (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2002. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Grupo de mujeres del Centro de Adultos, 2009

♩ = 112

266

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta - di - to en su te -  
ja - do, ma - ra - mia miau - miau - miau, sen - ta - di - to en su te - ja - do

Estando un señor don Gato  
marramamiau, miau, miau

sentadito en su tejado,  
sentadito en su tejado,

le ha venido una noticia  
con una gata parda  
El gato por ir a verla,  
se ha roto siete costillas  
Ya lo llevan a enterrar  
al olor de las sardinas  
por eso dice la gente:

que si quiere ser casado,  
sobrina de un gato pardo.  
se ha caído del tejado,  
el rabo y el espinazo.  
por la calle del pescado:  
el gato ha resucitado,  
“Siete vidas tiene un gato”.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Adoración Jurado Pulgarín (76 a.), Teresa Casado Montenegro (66 a) y Lucía Valentín Jurado (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 1 de junio de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva de Córdoba  
Grupo de mujeres del Centro de adultos, 2009

♩ = 112

267

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta do en si - lla de  
o - ro, ma - ra - ña, ñau, ñau, ñau, sen - ta do en si - lla de o - ro.

Estando un señor don Gato  
marramamiau, miau, miau  
le ha venido una noticia  
marramamiau, miau, miau,  
con una gata ratona,  
marramamiau, miau, miau,  
.....

sentadito en su tejado  
sentadito en su tejado,  
que si quiere ser casado  
que si quiere ser casado,  
sobrina del gato pardo,  
sobrina del gato pardo.

Ya lo llevan a enterrar  
marramamiau, miau, miau,  
al olor de las sardinas,  
marramamiau, miau, miau,

.....  
por la casa<sup>165</sup> del pescado,  
por la casa del pescado:  
el gato ha resucitado,  
el gato ha resucitado.

<sup>165</sup> Unas dicen calle, otras, plaza.

Por eso dice los viejos:  
*marramamiau, miau, miau,*

“Siete vidas tiene un gato”,  
 siete vidas tiene un gato.

[Versión de **Villanueva de Córdoba** de de Rafaela Escalona García (73 a), Romero Vioque, Juana (77 a), Lucía Romero (78 a) y otras mujeres del Centro de Adultos de este pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceró, abril de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
 Hortensia Jurado Sánchez y varias  
 alumnas del Centro de adultos, 2009

♩ = 112

268

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta - di - to en su te -  
 ja - do, ma - ra - mia - miau, miau, miau, sen - ta - di - to en su te - ja - do.

Estando el señor don Gato  
*maramamiau, miau, miau*

sentadito en su tejado  
 sentadito en su tejado,

ha venido una noticia  
 con una gata parda,  
 El gato, por ir a verla,  
 Se ha roto siete costillas,  
 Ya lo llevan a enterrar  
 al olor de las sardinas,  
 Con razón dice la gente:

que si quiere ser casado  
 sobrina del gato pardo,  
 se ha caído del tejado.  
 el rabo y el espinazo.  
 a la casa del mercado,  
 el gato ha resucitado,  
 “Siete vidas tiene un gato”,

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a) y varias alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Espiel  
 Varias alumnas del Centro de adultos, 2008

♩ = 112

269

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta - di - to en su te -  
 ja - do, ma - ra - mia - miau, miau, miau, sen - ta - di - to en su te - ja - do.

Estando el señor don Gato  
*maramamiau, miau, miau*

sentadito en su tejado  
 sentadito en su tejado,

ha venido una noticia  
 con una gata rabona,  
 El gato, por ver la novia,  
 Se ha roto siete costillas,  
 Ya lo llevan a enterrar  
 al olor de las sardinas,  
 Con razón dice la gente:

que si quiere ser casado  
 sobrina del gato pardo,  
 se ha caído del tejado.  
 el rabo y el espinazo.  
 por la calle del pescado,  
 el gato ha resucitado,  
 “Siete vidas tiene un gato”,

[Versión de **Espiel**, alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 6 de mayo de 2008. (Música registrada). 14 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
Damiana Montenegro Zamorano, Francisca Bella Zamorano,  
Jacinta Servando López y varias alumnas del Centro de adultos, 2009

♩ = 112

270

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta - di - to en su te -

ja - do, ma - ra - mia - miau, miau, miau, sen - ta - di - to en su te - ja - do

Estando el señor don Gato  
*maramamiau, miau, miau*

sentadito en su tejado  
sentadito en su tejado,

ha venido una noticia  
con una gata rabona,  
El gato, por darle un beso,  
Se ha roto siete costillas,  
Ya lo llevan a enterrar  
al olor de las sardinas,  
Por eso dice la gente:

que si quiere ser casado  
hija del señor don Gato.  
se ha caído del tejado.  
la mitad del espinazo.  
por la calle del pescado,  
el gato ha resucitado,  
“Siete vidas tiene un gato”,

[Versión de **Hinojosa del Duque**, Damiana Montenegro Zamorano (73 a), Francisca Bella Zamorano (71 a), Jacinta Servando López (73 a) y varias alumnas del Centro de adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 11 de junio de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano y varias  
alumnas del Centro de adultos, 2008

♩ = 104

271

Es - tan - do el se - ñor Don Ga - to sen - ta - di - to en su te -

ja - do, ma - ra - mia - miau, miau, miau, sen - ta - di - to en su te - ja - do

Estando un señor don Gato  
*maramamiau, miau, miau*

sentadito en su tejado  
sentadito en su tejado,

ha recibido una carta  
con una gatita blanca,  
El gato, por ir a verla,  
Se ha roto siete costillas,  
Y al olor de las sardinas,

que si quiere ser casado  
hija de un gato romano.  
se ha caído del tejado.  
el rabo y el espinazo.  
el gato ha resucitado,

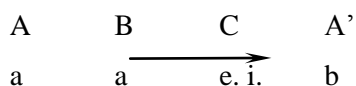
[Versión de **Villanueva del Rey**, Luis Caro Serrano (73 a) y varias alumnas del Centro de adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Aún hoy este romance es conocidísimo como canción infantil. Fernán Caballero, a mediados del XIX ya informaba de su antigüedad y puede que se remonte hasta el siglo XVI cuando estuvieron de moda los relatos en que los animales aparecían como protagonistas. (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 218)

La popular melodía del *Don Gato* la hemos recogido en numerosas localidades, de las cuales hemos recogido 7 variantes, prácticamente idénticas. La gran popularidad de este romance infantil, que ha aparecido incluso en los medios de difusión explica esta homogeneidad. Es una melodía que podemos considerar tonal en modo mayor pues, aunque no aparece la sensible desempeñando su función, está centrada en la dominante y se dirige en dos ocasiones hacia la tónica como nota final.

Tiene una estructura sencilla de cuatro hemistiquios que se cantan con dos hemistiquios, un estribillo interno y la repetición del segundo. El último inciso es una variación del primero:



No es corriente el primer inciso descendente, irregularidad que se compensa con su repetición variada final. Pese a esta desviación, podemos catalogar esta melodía por sus cuatro incisos como perteneciente al tipo I.

El comienzo es tético mediante un salto de tercera que se repite. Obsérvese cómo pese a su singularidad, las informantes de Villanueva de Córdoba han modificado este arranque substituyéndolo por una repetición de la tónica. El final es femenino, congruente con las palabras llanas del final de los versos. El ritmo binario regular solo se ve interrumpido por la intromisión del estribillo interno. Los tres incisos restantes presentan una estructura rítmica idéntica, destacándose la fórmula inicial, muy parecida en los tres.

El estilo de este tema es narrativo melódico.

\*   \*   \*

### J.3) JUEGOS

#### 110. MAMBRÚ (I)

[0178/104]

Versión de Montemayor  
Luisa Luque Povedano, 2002

♩ = 132

272



Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
 drá, ha - che, i, jo - ta, ka, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
 Mambrú se fue a la guerra,  
*hache, i, jota, ka,*  
 Si vendrá para la Pascua  
 si vendrá para la Pascua  
*hache, i, jota, ka,*

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 no sé cuándo vendrá.  
 no sé cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 o para la Navidad.  
 o para la Navidad.

[Versión de **Montemayor** de Luisa Luque Povedano (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 12 de junio de 2002. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fernán Núñez  
 Antonia Martín Jiménez, Catalina Jiménez,  
 Alfonsa Yuste, 2009

♩ = 148

273



Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
 drá, do, re, mi, fa, sol, la, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
 Mambrú se fue a la guerra,  
*do, re, mi, fa, sol, la,*  
 Si vendrá para la Pascua  
 si vendrá para la Pascua  
*do, re, mi, fa, sol, la,*  
 La Navidad se pasa,  
 La Navidad se pasa,

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 no sé cuándo vendrá.  
 no sé cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 o para la Navidad.  
 o para la Navidad.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 Mambrú no viene más,



do, re, mi, fa, sol, la,  
 Vístase usted de luto  
 Vístase usted de luto  
 do, re, mi, fa, sol, la,  
 Mambrú ya está muerto,  
 Mambrú ya está muerto,  
 do, re, mi, fa, sol, la,

Mambrú no viene más.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 que Mambrú no viene ya.  
 que Mambrú no viene ya.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 Mambrú no viene ya.  
 Mambrú no viene ya.

[Versión de **Fernán Núñez** de Antonia Martín, Catalina Jiménez y Alfonsa Yuste. Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 10 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
 Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens,  
 Rafaela García Castell, 2009

♩ = 132

274

Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
 drá, ha - che, i, jo - ta, ka, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra  
 si vendrá por la noche  
 -Por allí viene un parte:  
 -Las noticias que traigo  
 Vístase usted de luto  
 La caja era de oro,  
 Y encima de la caja  
 cantando el pío, pío,

no sé cuándo vendrá;  
 o por la *madrugá*.  
 ¿qué noticias traerá?  
 que Mambrú ha muerto ya.  
 y échese usted a llorar.  
 la tapa de cristal.  
 dos pajaritos van  
 cantando el pío, pa.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.), Leocadia Hens Hens (78 a.) y Rafaela García Castell (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Victoria  
Francisca Zafra Alcaide,  
Blanca Rosa Crespo, Isabel Zafra, 2002

♩ = 148

275

Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
 drá, do, re, mi, fa, sol, la, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra  
Por allí viene un parte:  
Las noticias que traigo:  
-Vístese usted de luto.-  
La caja que llevaba

no sé cuándo vendrá.  
¿qué noticias traerá?  
Mambrú ha muerto ya.  
Ella *asustá* llora.  
la tapa [era] de cristal.

[Versión de **La Victoria** de Francisca Zafra Alcaide (67 a), Blanca Rosa Crespo (58 a), Isabel Zafra (76 a), Carmen Jurado López (natural de Puente Genil, que vive en este pueblo), Ana Zamora (69 a), Concha Abad (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández en octubre de 2002. (Música registrada). 10 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

♩ = 116

276

Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
 Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - nal!* si ven - drá "pa" la Pas - cua o "pa" la Na - vi -  
 dad, pe - nal! Ra - món se fue a la gue - rra. sa - be Dios cuán - do ven -  
 drá, *¡ay de mi fal - se - dad!* sa - be Dios cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra,  
Mambrú se fue a la guerra,  
*¡ay de mi falsedad!*  
Si vendrá *pa* la Pascua  
si vendrá *pa* la Pascua  
*¡ay de mi falsedad!*  
La Navidad se pasa,  
La Navidad se pasa,  
*¡ay de mi falsedad!*

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
sabe Dios cuándo vendrá;  
sabe Dios cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
o *pa* la Navidad.  
o *pa* la Navidad.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
Mambrú no viene ya.  
Mambrú no viene ya.

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Ana Benavente (64 a) y otras alumnas del C. de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 6 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Victoria Cámara Caballero, 2009

♩ = 112

277

Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡mi-re us ted mi-re us- ted, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
drá, do, re, mi, do, re, fa, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
Mambrú se fue a la guerra,  
*do, re, mi, do, re, fa,*  
Si vendrá *pa* la Pascua  
si vendrá *pa* la Pascua  
*do, re, mi, fa, sol, la,*  
La Navidad se pasa,  
La Navidad se pasa,  
*do, re, mi, fa, sol, la,*

*¡mire usted, mire usted, qué pena!*  
no sé cuándo vendrá.  
no sé cuándo vendrá.  
*¡mire usted, mire usted, qué guasa!*  
o *pa* la Navidad.  
o *pa* la Navidad.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué guasa!*  
Mambrú no viene ya,  
Mambrú no viene ya.

[Versión de **Belmez** de Victoria Cámara Caballero (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 6 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 124

278



Ra - món se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Ra - món se fue a la gue - rra. se - pa Dios cuán - do ven -  
drá, *¡ay de mi fal - se - dad!* se - pa Dios cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
Mambrú se fue a la guerra,  
*¡ay de mi falsedad!*  
Si vendrá para la Pascua  
si vendrá para la Pascua  
*¡ay de mi falsedad!*  
do, re, mi, fa, sol, la,

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
sepa Dios cuándo vendrá.  
sepa Dios cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*,  
o para la Navidad.  
o para la Navidad.  
Mambrú no viene ya.

[Versión de **La Cardenchoa** (Fuente Obejuna) de Araceli Franco Gallardo (76 a, nacida en **Los Panches**).  
Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 12 de mayo de 2009. (Música  
registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Bajos

Filomena Martín Agredano, Antonia Murillo Santiago, 2009

♩ = 116

279



Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
drá, do, re, mi, do, re, fa, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
Mambrú se fue a la guerra,  
do, re, mi, do, re, fa,  
Si vendrá para la feria  
si vendrá para la feria  
do, re, mi, fa, sol, la,

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
no sé cuándo vendrá.  
no sé cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*,  
o pa la Navidad.  
o pa la Navidad.

[Versión de **Ojuelos Bajos** (Fuente Obejuna) de Filomena Martín Agredano (68 a) y Antonia Murillo  
Santiago (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música  
registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Conchi García González, 2008

♩ = 108

280



Mam - brú se fue a la gue - rra, *¡qué do - lor, qué do - lor, qué*  
*pe - na!* Mam - brú se fue a la gue - rra. no sé cuán - do ven -  
 drá, ha - che, i, jo - ta, ka, no sé cuán - do ven - drá.

Mambrú se fue a la guerra.  
 Mambrú se fue a la guerra,  
*hache, i, jota, ka*  
 Si vendrá *pa* la Pascua  
 si vendrá *pa* la Pascua  
*hache, i, jota, ka*  
 La Navidad se pasa,  
 La Navidad se pasa,  
*hache, i, jota, ka,*

*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 no sé cuándo vendrá.  
 no sé cuándo vendrá.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 o *pa* la Navidad.  
 o *pa* la Navidad.  
*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*  
 Mambrú no vino ya,  
 Mambrú no vino ya,

[Versión de **Villanueva del Rey** de Conchi García González (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 22 de mayo de 2008. (Música registrada). 4 hemistiquios.]

\* \* \*

Aunque es habitual encontrar en el romancero complejos casos de transmisión y difusión, pocos romances han vivido una aventura tan rocambolesca como el *Mambrú*. Deriva de una canción infantil francesa que se burla del militar inglés John Churchill, duque de Marlborough aparentemente muerto en la batalla de Malplaquet a comienzos del siglo XVIII. Se popularizó en la corte francesa y con los Borbones pasó a España siendo desde entonces un popular romancillo infantil. También se difundió por Alemania y Gran Bretaña y prueba de su popularidad universal es su aparición en *Guerra y paz* de Tolstoi (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 225).

La melodía con la que normalmente se canta la hemos recogido en nueve variantes. La estructura tonal de esta melodía y su ámbito relativamente amplio, hacen que en algunas variantes aparezcan dos centros tonales. Por esta razón hay tantas divergencias entre unas y otras que, pese a su apariencia, no son tan trascendentales<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> Se trata de modificaciones que al trasladar algunos incisos a otra tesitura obligarían a modificar un hipotético acompañamiento armónico. Con las secuencias armónicas cambiadas, los temas melódicos se alejan bastante. Sin embargo, como simples melodías, estas diferencias de tesitura no tienen tanta relevancia.

Compárense, por ejemplo las dos primeras variantes, números 272 y 273 que, empleando un ámbito similar según la transcripción, están en tonalidades distintas.

Todas las variantes pueden interpretarse como tonales y en modo mayor. El ámbito es, generalmente, amplio, de una novena o más, aunque no necesariamente en la misma tesitura. La variante de la Victoria es excepción en este sentido pues se inscribe en una sexta.

La estructura que presentan las nueve variantes es muy parecida. Cada dos versos se interpretan con un conjunto de seis incisos pues se repite cada uno de los versos y se añaden dos estribillos internos. Llama la atención la particularidad de que el primer estribillo interno pueda ir modificando su última palabra para ajustarse a la rima<sup>167</sup> *¡qué pena!*, *¡qué guasa!*, etc. Por su parte, el segundo se nos ofrece en tres versiones: *¡do, re, mi, do, re, fa!*; *¡hache, í, jota, ka!* y *¡ay de mi falsedad!* Solo este segundo estribillo mantiene la métrica del heptasílabo; el primero es de nueve sílabas. Las pequeñas diferencias están expuestas en los esquemas siguientes:

nº 272, 276 y 278	A	B	A'	C	D	E
	a	e. i. (1)	a	b	e.i. (2)	b

nº 273, 274 y 275	A	B	A'	C	D	C
	a	e. i. (1)	a	b	e.i. (2)	b

nº 277 y 279	A	B	A	C	D	E
	a	e. i. (1)	a	b	e.i. (2)	b

nº 280	A	B	A	C	D	C
	a	e. i. (1)	a	b	e.i. (2)	b

Esta compleja estructura y las diferencias de giros que imponen los cambios de tesitura nos llevan a incluir este tema en el tipo VII.

<sup>167</sup> Solo en ocasiones. Otros intérpretes no lo hacen así

El comienzo es anacrúsico y el final masculino, como corresponde a la finalización de los versos en palabra aguda. El giro inicial suele ser una cuarta ascendente, que por requerimientos tonales en ocasiones puede ser 3ª o 6ª. La excepción es, una vez más, la variante de La Victoria que comienza con en escala descendente.

Aunque el ritmo básico de la melodía es el binario, la prolongación de algunas notas introduce una breve polimetría en algunas variantes. Sobresale de todo el conjunto la rítmica del primer estribillo interno. Las animadas semicorcheas entran en franca contradicción con el dolor y la pena del texto, delatando que se trata de una expresión cargada de ironía. Cuando en este estribillo aparece la palabra “guasa” se explicita su justo sentido.

El estilo de este tema es, de nuevo, narrativo melódico.

\* \* \*

#### 111. MAMBRÚ (II)

[0178/104]

Versión de Villanueva de Córdoba  
Grupo de mujeres del Centro de adultos, 2009

♩ = 112

281

Mam-brú se fue a la gue-rra mon-ta-do en u-na pe rra, la pe-rra se ca-

yó, Mam-brú se re-ven-tó. Los cua tro o-fi-cia-les lo

lle-va a en-te-rrar, pa-li-llos y tam-bo-res, ban-de-ras co-lo-rás".

Mambrú se fue a la guerra.  
la perra se cayó,  
Los cuatro oficiales  
palillos y tambores,

Montado en una perra,  
Mambrú se reventó.  
lo llevan a enterrar,  
banderas *colorás*.

[Versión de **Villanueva del Córdoba** del grupo de mujeres del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 29 de abril de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta versión del *Mambrú* de Villanueva de Córdoba, presenta algunas semejanzas con la anterior, pero es muy distinta. De entrada, han desaparecido los estribillos internos y las repeticiones, pero además, la melodía se ha simplificado hasta

ceñirse a tres notas que guardan la relación de un arpegio de un acorde mayor. El resultado es que la melodía imita fielmente un toque de corneta lo que conviene al contenido militar del texto. Este texto es distinto al de las versiones anteriores, pero también ha de ser leído en clave irónica, clave que queda reforzada por la melodía. El ámbito es el de esas tres notas, es decir, una sexta.

La estructura se ha simplificado también y hasta tal punto que los dos últimos incisos<sup>168</sup> son una repetición de los dos primeros:

A	B	A	B
a	b	c	d

A su vez, los incisos A y B son muy parecidos. Basados ambos en la repetición de una nota que es la tónica en el primero y el quinto grado en el segundo. A esta melodía le corresponde el tipo VI.

El comienzo es anacrúsico con un salto de cuarta y el final masculino. En esto y en el compás binario coincide con la versión anterior.

El estilo lo consideramos como narrativo severo, pues es patente que aquí la melodía sí que hace de mero soporte para la interpretación del texto, sin mayores pretensiones musicales.

\* \* \*

---

<sup>168</sup> Hemos transcrito cuatro incisos en congruencia con el resto de los análisis, aunque en realidad se podría interpretar como una estructura de dos incisos para dos hemistiquios.



# 112. LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL

[0782/106]

Versión de Adamuz  
Rosario Díaz Moreno, 2009

282  $\text{♩} = 120$

Mi ma - ri - do me es - cri - bió u - na car - ta que con e - lla me hi - zo llo -  
 rar, que mi - ra - ra mu - cho por mis hi - jos que sin pa - dre  
 $\text{♩} = 72$   
 se i - ban a que - dar. Yo soy la viu - di - ta del Con - de Lau - rel que quie - ro ca -  
 sar me y no en - cuen - tro con quién. Si quie - res ca - sar - te y no en - cuen - tras quien es -  
 $\text{♩} = 120$   
 co - ge a tu gos - to, que a - hí tie - nes quien. Mu - chas gra - cias, jar - di - ne - ra, por la a -  
 ten - ción que has te - ni - do, que de tan - tos co - mo es - ta - mos a mí so - lo me has co - gi - do.

Mi marido me escribió una carta  
 que mirara mucho por sus hijos  
 Yo soy la viudita  
 que quiero casarme,  
 -Si quieres casarte  
 escoge a tu gusto  
 Muchas gracias, jardinera,  
 que de tantos como estamos,

que con ella me hizo llorar,  
 que sin padre se iban a quedar.  
 del Conde Laurel  
 no encuentro con quién.  
 y no encuentras con quién,  
 que aquí tienes quien.  
 por la atención que has tenido,  
 a mí solo me has escogido.

[Versión de **Adamuz** de Rosario Díaz Moreno (83 años), actualmente reside en Córdoba. Recogida por Alberto Alonso Fernández, José Luis Ventosa y Luis Moreno Moreno, el día 18 de mayo de 2009. (Música registrada). 20 hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 120

283

Mi es - po - so me es - cri - bió u - na car - ta que con e - lla me hi - zo llo -  
 que cui - da - ra bien a sus hi - ji - tos que sin pa - dre se i - ban a que - dar. Yo  
 soy la viu - di - ta del Con - de Lau - rel que quie - ro ca - sar - me y no en - cuen - tro con quién. Si  
 quie - res ca - sar - te y no en - cuen - tras con quién e - li ge a tu gus - to, que a - quí tie - nes quien. Es -  
 co - jo a ( - ) por ser el más be - llo y pu - ra don - ce - lla que es tá en el jar - dín. Al  
 tin - ti - ri - rín, ven - ta - nas, al tin - ti - ri - rín, bal - co - nes, si es -  
 ta ni - ña no se ca - sa se - rá por fal - ta de a - mo - res. Es -  
 te pa - ñue - li - to ro - jo que al sue - lo lo he ti - ra - do, lo co - jo y lo me - ne - o por  
 ser de mis be - llas ma - nos. A - sí me lo pon - go al ban - do, a - sí a lo ban - do -  
 le - ro, a - sí a lo se - vi - lla - no, a - sí, mo - re - na, te quie - ro.

Mi esposo me escribió una carta  
 que cuidara bien a sus hijitos  
 Yo soy la viudita  
 que quiero casarme  
 -Si quieres casarte  
 elige a tu gusto,  
 -Elijo a Rosa  
 y pura doncella

que con ella me hizo llorar,  
 que sin padre se iban a quedar.  
 del Conde Laurel  
 y no encuentro con quién.  
 y no encuentras con quién,  
 que aquí tienes quien.  
 por ser más bella  
 que está en el jardín.

*Al tintirintín, ventana,  
si esta niña no se casa,  
Ese pañuelito rojo  
lo cojo y lo meneo  
Así me lo pongo el bando,  
así, a lo sevillano*

*al tintirintín, balcón,  
porque es que no tiene amor.  
que al suelo lo he tirado,  
por ser de mis bellas manos  
así, me lo bandolero,  
así, morena, te quiero.*

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a) y Paulina Rodríguez Camacho (72 a).  
Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 27-4-09 (Música registrada).  
32 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

284  $\text{♩} = 60$

Yo soy la viu - di - ta del Con-de Lau - rel que quie-ro ca -  
sar-me y no en - cuen-tro con quién. Si quie-res ca - sar-te y no en - cuen-tras con  
 $\text{♩} = 120$   
quién e - li - ge a tu no - vio ya - qué tie - nes quién. *Al*  
*tin - ti - ri - rín, ven - ta - na, y al tin - ti - ri - rín, bal - cón, yes -*  
*ta ni - ña no se ca - sa por que es que no tie - ne a - mor. Es -*  
*te pa-ñue-li-to ro-jo que al sue-lo lo ha des-pre- cia-do, lo co-jo y lo me - ne-o por*  
*ser de mis pro-pias ma-nos. A - sí me lo pon-go al ban-do, a - sí a lo ban-do -*  
*le-ro, a - sí a lo se - vi - lla - no, a - sí, mo-re-na, te quie-ro.*

Yo soy la viudita  
que quiero casarme,  
-Si quieres casarte  
elige a tu novio

del Conde Laurel  
no encuentro con quién.  
y no encuentras con quién,  
y aquí tienes quien.

Al tintirintín, ventanas,  
si esta niña no se casa,  
Ese pañuelito rojo  
lo cojo y lo meneo  
Así me lo pongo el bando,  
así, a lo sevillano

al tintirintín, balcones,  
será por falta de amores.  
que al suelo lo he tirado,  
por ser de mis bellas manos  
así, me lo bandolero,  
así, morena, te quiero.

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a) y el grupo de mujeres del C.A. del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

♩ = 124

285

Mi es - po - so me es - cri - bió u - na car - ta que con e - lla me hi - zo de llo - rar

que cui - da - ra mu - cho por sus hi - jos que sin pa - dre se i - ban a que - dar. Yo

♩ = 72

soy la viu - di - ta del Con - de Lau - rel que quie - ro ca - sar me y no en - cuen - tro con

quién. Si quie - res ca - sar - te y no en - cuen - tras con quién di - ri - ge a tu gus - to, que a

quí tie - nes quien. E - li - jo a Mer - ce - des por ser la más be - lla y pu - ra don - ce - lla de es

♩ = 124

te re - don - del. A - sí me lo pon - go al ban - do, a - sí a lo ban - do -

le - ro, a - sí a lo se - vi - lla - no, a - sí, mo - re - na, te quie - ro. Y es - te pa - ñue - li - to

ro jo que al sue - lo lo he des pre - cia do, lo co jo ves - tío de lu - to por ser de mi es po - so a - ma do.

Mi esposo me escribió una carta  
que mirara mucho por sus hijos  
Yo soy la viudita

que con ella me hizo de llorar,  
que sin padre se iban a quedar.  
del Conde Laurel

que quiero casarme  
-Si quieres casarte  
elige a tu gusto  
-Elijo a Mercedes  
y pura doncella

y no encuentro con quién.  
y no encuentras con quién,  
que aquí tienes quien.  
por ser la más bella  
de este redondel.

*Así me lo pongo al bando,  
así, a lo sevillano  
Ese pañuelito rojo  
lo cojo vestío de luto*

*así, me lo bandolero,  
así, morena, te quiero.  
que al suelo lo he despreciado,  
por ser de mis esposo amado.*

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de alumnas del C. de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, abril de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belalcázar  
Varias mujeres del Centro de Adultos, 2009

♩ = 100

286

Mi-a-man-te me es-cri-bió u-na car-ta que con e-lla me hi-zo llo-rar:

Que mi-ra-ra mu-cho por sus hi-jos que sin pa-dre se i-ban a que-dar. Yo

♩ = 54

soy la viu-di-ta del Con-de Lau-rel que quie-ro ca-sar-me y no en-cuen-tro con quién. Si

quie-res ca-sar-te y no en-cuen-tras con quién e-li ge a tu gus-to, que a-quí tie-nes quien. E-

♩ = 100

li-ge a "Ma-rí-a" por ser la más be-lla, la blan-ca a-zu-ce-na que hay en el jar-dín. A/

pin-pi-ri-pín, ven-ta-nas, al pin-pi-ri-pín, bal-co-nes, si es-

ta ni-ña no se ca-sa se-rá por fal-ta de a-mo-res. Yes-

te pa-ñue-li-to ro-jo que el cie-lo lo ha des-pre-cia-do, lo co-jo ves-tío de lu-to por



Mi amante me escribió una carta  
que mirara mucho por sus hijos  
Yo soy la viudita  
que quiero casarme  
-Si quieres casarte  
elige a tu gusto,  
-Elijo a María  
y blanca azucena

*Al pimpiripín, ventanas,  
si esta niña no se casa,  
Ese pañuelito rojo  
lo cojo vestío de luto  
Así me lo pongo al bando,  
así, a lo sevillano*

que con ella me hizo llorar,  
que sin padre se iban a quedar.  
del Conde Laurel  
y no encuentro con quién.  
y no encuentras con quién,  
que aquí tienes quien.  
por ser más bella  
que hay en el jardín.

*al pimpiripín, balcones,  
será por falta de amores.  
que al suelo lo has despreciado,  
por ser (de) mi querido hermano.  
así, me lo bandolero,  
y así, morena, te quiero.*

[Versión de **Belalcázar** de Matilde Martín Carrasco (65 a), Rafaela Torrero Chamizo (62 a), Dolores García Giraldo (76 a), María Botella Pérez (59 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 20 octubre de 2009 (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

287  $\text{♩} = 140$

Mi ma - ri - do me es - cri - bió u - na car - ta que con e - lla me hi - zo llo -

rar. que cui - da - ra bien a sus hi - ji - tos que sin

$\text{♩} = 66$

pa - dre se i - ban a que - dar. Yo soy la viu - di - ta del Con - de Lau -

rel que quie - ro ca - sar - me y no en - cuen - tro con quién. Si quie - res ca -

sar - te y no en - cuen - tras con quién e - li - ge a tu gus - to, que a - quí tie - nes

quien. E - li - jo a ( ... ) por ser el más be - llo y pu - ro don -

$\text{♩} = 128$

ce - llo que es tá en el jar - dín. A - sí me lo pon - go al ban - do, a - sí a lo ban - do -

le - ro, a - sí a lo se - vi - lla - no, a - sí, mo - re - na, te quie - ro.

Mi marido me escribió una carta  
que cuidara bien a sus hijitos  
Yo soy la viudita  
que quiero casarme  
-Si quieres casarte  
elige a tu gusto,  
-Elijo a (.....)  
y puro doncello

*Así me lo pongo al bando,  
así, a lo sevillano*

que con ella me hizo llorar,  
que sin padre se iban a quedar.  
del Conde Laurel  
y no encuentro con quién.  
y no encuentras con quién,  
que aquí tienes quien.  
por ser el más bello  
que está en el jardín.

*así, me lo bandolero,  
y así, morena, te quiero.*

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a) y Antonia Cabello Lozano (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

Convertida ya en canción infantil, este romance parece derivar de alguno más extenso del que nada se sabe (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 187). Llama la atención la forma de diálogo, poco frecuente.

Este romance se divide claramente en dos secciones y a cada una de ellas le corresponde una melodía. La primera de ellas se aplica a los cuatro primeros versos que son versos decasílabos. Constituyen una especie de introducción explicativa<sup>169</sup>. La segunda melodía contrasta con la primera en compás y en tempo, reflejando el paso de la tristeza de la declaración primera a la alegría de la viuda que busca marido. Las variantes que hemos recogido culminan con una tercera melodía que es más bien una canción de baile y que no hemos incluido en nuestro análisis pues en alguna ocasión es sustituida por otra. Entendemos que el significado que tiene este añadido es el de representar el baile en el que la viuda elige entre sus pretendientes.

El conjunto es una melodía tonal mayor con un ámbito de una séptima. El primer inciso de la primera frase vuelve a ser, como ocurría en el romance anterior una llamada de corneta, por lo que podemos saber sin que se especifiquen las razones del alejamiento del marido.

La estructura de la primera frase es simétrica con dos incisos que se repiten

A	B	A	B
a	b	c	d

Debido a esta simetría, el tipo melódico que le corresponde es el tipo VI.

La segunda frase presenta una estructura distinta en la que el segundo inciso es transposición del primero una segunda ascendente.

E	E'	F	G
e	f	g	h

En este caso el tipo que le corresponde es el tipo I.

Los comienzos de ambas frases son anacrúsicos mediante una cuarta ascendente. Cuando es preciso se repite la primera nota. Los finales son masculinos.

---

<sup>169</sup> La variante de Belmez carece de esta primera frase y comienza directamente con la segunda.



Cada una de las dos frases tiene bastante homogeneidad rítmica, aunque entre ellas contrastan, como hemos señalado, en compás y en tempo. La segunda frase lleva los puntillos de manera diferente en las distintas versiones.

El estilo de esta melodía es también narrativo melódico.

Aparece este tema melódico en el *Romancero de Huelva* (PIÑERO RAMÍREZ P. P., PÉREZ CASTELLANO, BALTANÁS, LÓPEZ, & FERNÁNDEZ GAMERO, 2004, pág. 639).

\* \* \*

### 113. LA NIÑA DEL CARABÍ

[0696/107]

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

♩ = 132

288

En Fran-cia hay u-na ni-ña, cu-ru - bí, en Fran-cia hay u-na ni-ña, cu-ru - bí, hi-  
ja de un ca - pi - tán, ca-ra-bi-ru - bí ca-ra-bi-ru - bá, hi - ja de un ca - pi - tán.

En Francia hay una niña,  
Hermoso pelo tiene,  
Se lo peina su tía  
La niña ya se ha muerto,  
y encima de la tapa  
cantando el pío, pío

hija de un capitán.  
¿quién se lo peinará?  
con peine de cristal.  
la llevan a enterrar  
tres pajarillos van  
cantando el pío, pa.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 28 de abril de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

También este romancillo infantil muy difundido en España y también en México y Cuba parece tener un origen incierto. Lo recoge Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* con el nombre de “Elisa de Mambrú”.

La melodía con la que nos lo han cantado en Fuente Obejuna es una melodía en modo de do, con un estrecho ámbito de una sexta.

La melodía está completamente acomodada a la incorporación de las pequeñas muletillas y el estribillo interno del cuarto inciso. La estructura que presenta es de cinco

incisos para dos hemistiquios heptasílabos, gracias a las repeticiones y el estribillo interno mencionado:

A	A	B	C	B
a+e.i.(1)	a+e.i.(1)	b	e. i. (2)	b

Debido a las repeticiones, y si prescindimos de la interpolación del cuarto inciso, a esta melodía le correspondería el tipo VI.

El comienzo es anacrúsico mediante una segunda ascendente. El final es masculino en concordancia con los versos que todos ellos finalizan en palabra aguda.

El compás binario se mantiene sin alteraciones y la melodía discurre en valores de corchea. Las únicas semicorcheas que aparecen son empleadas en la palabra *carabí* o *curubí* del estribillo que de esta forma se destaca del resto.

El estilo lo consideramos narrativo melódico.

\* \* \*

# 114. LAS HIJAS DE MERINO

[0826/111]

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez y varias alumnas  
del Centro de adultos, 2009

♩ = 100

289

¿Ma-dre quie-re us-ted que va - ya un ra - ti - to a la a - la -  
me - da con los hi jos de Me - ri - na que lla-van bue-na me-rien-da? Al tiem-po de me-ren  
dar, se-per-dió la más pe - que - ña. Su pa-dré la es-tá bus-can-do ca-lle a-rri-ba, ca-lle a  
ba - jo ca lle de San Se-bas - tián, don-de la pu-do en-con-trar, ha-blan-do con su ga-  
lán. El ga-lán le de- cí - a: Pren-da mí - a, con-ti-go me he de ca - sar y aun-que me cues-te la  
vi-da. De-trás de u na es-qui-na ha-bía u-na ga - lli-na po-nien-do los hue-vos. Que se qui-te e-sa  
ni - ña del me-ce - de - ro, que se va a po-ner o - tra con más sa - le - ro...

-Madre, ¿quiere usted que vaya  
con las hijas de Merino  
Al tiempo de merendar,  
Su padre la estaba buscando,  
calle de San Sebastián,  
hablando con su galán.  
El galán le decía:  
contigo me he de casar

*Detrás de una esquina,  
poniendo los huevos.  
-Que se quite esa niña  
se va a poner otra  
-La chica,  
la pureza  
Déjala que pare  
Que meta la cabeza*

un ratito a la alameda  
que llevan buena merienda?-  
se perdió la más pequeña.  
calle arriba, calle abajo,  
donde la pudo encontrar,

-Prenda mía,  
y aunque me cueste la vida.

*había una gallina,  
del mecedero  
con más salero.  
la grande,  
de mi combate.  
y si no quiere parar  
en un pajar.*

*que diga*

*cuá, cuá, cuá.*

[Versión de **Belmez** de Isabel Herranz Benítez (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

Ana Pelegrín ha estudiado las versiones de este romance, todas ellas modernas. No hay certeza de su origen (PELEGRÍN, 1996, págs. 79-81)

Es esta de Belmez la única versión que hemos recogido de este romance infantil. Tal y como lo hemos recibido, evidencia su ejecución durante un juego de niñas, en concreto el columpio. Por eso el romance finaliza con una retahíla que permite la organización del juego. La melodía a estas alturas se ha desfigurado y adaptado a la nueva métrica de estos versillos. Por eso nuestro análisis se centra en los primeros versos que son los que corresponden al romance propiamente dicho.

Se trata de una melodía tonal en modo menor en compás de amalgama con incisos que se repiten monótonamente. De hecho no hemos encontrado una secuencia clara, pues se van alternando los incisos que hemos denominado A y B según estos modelos:

A	A	A	B	A	B	A	B
a	b	c	d	a	b	c	d

Tanto A como B tienen final suspensivo, por lo que todos los incisos se van enlazando con facilidad. A la mitad del romance una modificación de B en compás de 4/4 ya tiene final conclusivo y se repite también varias veces:

B'	B'	B'	....
a	b	c	d

Esta estructura, pese a su simplicidad, no puede ser encuadrada en ninguno de los tipos definidos de manejamos, por lo que le corresponderá el tipo VII.

El comienzo es anacrúsico mediante el floreo inferior de la tónica. Los finales son femeninos y suelen repetir la misma nota, que vuelve a ser la tónica.

Pese a la variedad estructural, la cadencia monótona de que genera la repetición una y otra vez de los mismos incisos y el ámbito reducido nos inclinan a calificar este tema como narrativo severo.

\* \* \*

## K) CASOS Y SUCESOS

### 115. MADRE, FRANCISCO NO VIENE

[0193/112]

Versión de El Rinconcillo  
Carmen Alcántara Mohedano, 2002

♩ = 116

290

En la pro-vin-cia de Huel-va ha-y u-na ni-ña es-po - sa - da

que ve - ní - a el no-vio a ver — la tres ve - ces a la se - ma - na,

En la provincia de Huelva  
que venía el novio a verla  
esta semana no vino,  
–Madre, Francisco no viene,  
–Niña, no me seas tonta,  
que estamos de *simentera*  
Se ha subido para arriba,  
ve a un caballero venir  
–¿Qué noticia me traerá  
–Las noticias que te traigo  
que Francisco se halla enfermo  
–Madre, sácame el vestido,  
que no quiero ir de luto,  
Madre, sácame el caballo,  
No corría, no corría,  
Al llegar a la ciudad,  
–Adiós, Francisco querido,  
Se ha subido para arriba,  
parecía una paloma,  
Y se enterraron los dos,

hay una niña esposada  
tres veces a la semana,  
ni tampoco la pasada.  
–Madre, Francisco se tarda.  
ni tampoco exagerada,  
y está la gente ocupada.–  
se ha asomado a la ventana,  
con una jaca alazana.  
el de la jaca alazana?  
para ti son todas malas,  
de gravedad en la cama.  
el de la cinta morada,  
ni tampoco ir de gala.  
el que Francisco yuntaba.–  
no corría, que volaba.  
las campanas redoblaban.  
adiós, Francisco del alma.–  
se ha echado sobre la cama,  
solo le faltan las alas.  
el lunes por la mañana.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Carmen Alcántara Mohedano (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2002. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

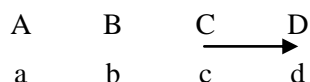
\* \* \*

Se trata de un romance de creación moderna. Se considera un “romance rural, lugareño y de invención sencilla que responde al medio social en que hoy vive la tradición” (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 139).

Esta única melodía con la que hemos encontrado el romance *Madre, Francisco no viene* es una melodía muy sencilla y sobria de tres incisos correspondientes a cuatro hemistiquios, sin repeticiones ni estribillo interno.

Está en modo menor y se apoya principalmente en la tónica y en la dominante. El segundo inciso se centra en el tercer grado. Tiene un ámbito de una octava, de dominante a dominante.

La estructura es, como hemos señalado muy simple. Tres incisos, independientes los dos primeros y ligados los dos últimos versos en un inciso único. El segundo inciso es una réplica del primero en el relativo mayor.



El perfil se ajusta al tipo I de la clasificación que empleamos.

Comienza coincidiendo con el acento y repitiendo por tres veces la tónica. El final de todos los incisos es femenino

El estilo lo catalogamos como narrativo severo.

\* \* \*

## 116. LOS MOZOS DE MONLEÓN (I)

[0371/114]

Versión de Puente Genil  
1982

♩. = 66

291

En la pro - vin - cia en Se - go - via y ha - bi - ta - ba u -  
na vi - di - ta que tan so - lo te - nía un hi - jo pa - ra  
bus - car - se la vi - da, que tan so - lo  
te - nía un hi - jo pa - ra bus - car - se la vi - da.

En la provincia en Segovia  
que tan solo tenía un hijo  
Y aquel el hijo había salido  
aficionado a torero,  
Y el domingo por la tarde,  
-Madre, sácame la ropa,

y habitaba una viudita  
para buscarse la vida.  
un poquillo aficionado,  
para matar a un torito bravo  
a su madre le decía:  
que me voy a la corrida.

-Permita Dios de los cielos  
 que si vas a la corrida  
 Y el domingo por la tarde  
 Preguntaba por el toro  
 y le ha dado una cornada  
 Lo cogieron entre cuatro,  
 y en la puerta [de] la parroquia  
 Lo cogieron entre cuatro,  
 y en la puerta de la viudita  
 -Aquí tiene usted a su hijo  
 Y el domingo por la tarde,  
 pateaba y berreaba  
 -Madres, las que tengáis hijos,  
 que no les echen maldiciones

y la Virgen del Rosario  
 que te traigan en el carro.-  
 aquel torero ha palmado.  
 y el toro estaba encerrado;  
 en un izquierdo costado.  
 lo subieron en el carro  
 lo paran para confesarlo.  
 lo subieron en el carro  
 allí pararon el carro.  
 por si usted quiere amortajarlo.  
 la viudita salió al campo;  
 como aquel torito bravo.  
 un consejo les voy a dar  
 que les pueden alcanzar.

[Versión recogida en **Puente Genil** por Alberto Alonso Fernández de una madre de una alumna del I.B. "Manuel Reina" durante el curso 1982/3. (Música registrada). 40 hemistiquios].

\* \* \*

Este romance que refiere un suceso real ocurrido en las fiestas de San Juan en Monleón (Salamanca) posiblemente a mediados del s. XIX, en las que un joven fallece tras la cornada de un toro. El dramatismo del relato se encuentra en la premonición/maldición de la madre antes del suceso. Menéndez Pidal recomienda este romance “por su rapidez narrativa, por su acierto en las transiciones y diálogos, por su general concisión, cualidades que, salvada la diferencia de altura, recuerdan el romancero viejo.” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 423)

Esta primera melodía que encontramos asociada al romance de *Los mozos de Monleón* es una melodía muy representativa del estilo de los romances, con cuatro incisos de los cuales los dos últimos se repiten y un característico perfil en arco. No tiene estribillo interno.

Se trata de una melodía tonal en modo menor que recorre el ámbito entre la tónica y el sexto grado con un apoyo en la cuarta inferior de la tónica. En el segundo inciso hay una leve inflexión modulante hacia el cuarto grado. Tiene un ámbito de una novena.

La estructura es, como hemos señalado, muy simple. El primer inciso es ascendente, mientras que los tres últimos están en progresión descendente. Finalizada esta, vuelven a repetirse los dos últimos incisos, bien con el mismo texto, bien con un nuevo verso, si la idea lo permite.

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c (e)	d (f)

El perfil se ajusta, por consiguiente, al tipo I de la clasificación que empleamos.

El comienzo anacrúsico repite la dominante antes de saltar a la tónica mediante una cuarta ascendente. Todos los incisos tienen el mismo comienzo anacrúsico con dos semicorcheas. También en todos el final es femenino.

El compás al que se ajusta esta melodía es un compás ternario regular. Todos los incisos presentan el mismo patrón rítmico.

El estilo es narrativo melódico.

\* \* \*

### 117. LOS MOZOS DE MONLEÓN (II)

[0371/114]

Versión de Priego  
Dolores Serrano Caballero, 1986

♩ = 120

292

Ma - dre sá - ca - me la ro - pa que me vo - ya la co - rri - da

a ver a e - se to - ro bra - vo a hin - car - le ban - de - ri - llas

–Madre, sácame la ropa  
a ver a ese toro bravo,  
–La ropa no te la doy  
porque he tenido un ensueño,  
–Y a la corrida me voy,  
por la gloria de mi padre  
–¡Permita Dios de los cielos  
que si vas a la corrida,  
Ya lo suben más arriba,  
y en la puerta de la viudita,  
–¡Buenos tardes, la viudita,  
que aquí tiene usted a su hijo,  
–Eso es lo que yo quería,  
y en mi casa no lo quiero.–

que me voy a la corrida  
a hincarle banderillas.  
y a la corrida no vas  
que el toro te va a matar.  
y aunque la lleve *\*emprestá*,  
[y] por los ojos de mi cara.  
y la Virgen del Rosario,  
que te traigan en un carro!–  
ya lo bajan más abajo,  
allí pararon el carro.  
que viva usted muchos años,  
la maldición le ha alcanzado!  
y eso es lo que yo he logrado.  
Y al hospital lo han llevado.

[Versión de **Priego** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*



La melodía de esta versión de Priego es muy sencilla. Consta de cuatro incisos de idéntica configuración rítmica y melódica. El segundo es una repetición del primero y los dos últimos los reproducen en progresión descendente. Carece de estribillo interno y no repite incisos.

Está en tono mayor y se extiende en un ámbito de una décima. La estructura, según hemos descrito, puede adscribirse al siguiente esquema:

A	A	A'	A''
a	b	c	d

A pesar de la uniformidad de los incisos, entendemos que la tipología melódica correspondería al tipo IV pues lo más destacable de este tema melódico es su descenso en terrazas.

El comienzo de todos los incisos es tético y los finales femeninos. Arrancan con un ascenso de segunda.

El patrón rítmico de todos los incisos se acomoda al metro binario.

El estilo es, pese a su sencillez, narrativo melódico.

\* \* \*

### 118. LOS MOZOS DE MONLEÓN (III)

[0371/114]

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

293 

-Madre, deme usted la capa,  
a ver a ese toro bravo,  
-La capa no te la doy  
-A la corrida he de ir,  
-¡No permita Dios en los cielos  
que si a la corrida vas,  
Se presentan en la plaza  
preguntando por el toro:  
Le preguntan por la edad:  
-Te lo juro por mi madre  
Con esta, tres banderillas  
-Llamad a mis compañeros,

que me voy a la corrida  
a hincarle banderillas.  
ni a la corrida tú vas.  
y aunque la lleve *emprestá*,  
y la Virgen del Rosario,  
que te traían muerto en un carro!-  
cuatro mozos bien plantados,  
-El toro ya está encerrado.  
-El toro tiene seis años  
que ha de morir en mis manos.  
y con esta ya van cuatro  
¡Qué me muero, que me acabo!

Llamaron a sus compañeros  
Caminando *pa* la iglesia,  
Y en la puerta de la viudita,  
-Aquí tiene usted a su hijo,  
-¡Quédate con Dios, viudita,  
la primera maldición

y lo echaron en el carro  
así pueden confesarlo.  
allí pararon el carro.  
así quiere amortajarlo.  
que viva usted muchos años,  
la primera me ha alcanzado!

[Versión de **Fuente Obejuna** de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 1 de junio de 2009. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

294  $\text{♩} = 56$

Ma dre, sá - ca - me la ro - pa, que me voy a la co - rri - da, \_\_\_\_\_  
a to - re - ar to - ros bra - vos ya po - ner - les ban - de - ri - llas.

-Madre, sácame la ropa,  
a torear toros bravos,  
-La ropa no te la doy  
-A la corrida sí voy,  
Y han pasado por la plaza  
preguntando por el toro:  
La primera cornadita  
¡Mala leche tuvo el toro  
Ya le han puesto tres pañuelos  
Lo llevaron a la iglesia,  
Lo llevaron a la iglesia,  
y en la puerta de la viudita,  
-¡Dios le guarde a usted, viudita,  
Aquí tiene usted a su hijo  
A los cuatro o cinco días,  
Pateaba y berreaba,  
lo mismo que aquel torito,  
Las madres que tengan hijos,  
Que no les echen maldiciones,

que me voy a la corrida  
y a ponerles banderillas.  
ni a la corrida tú vas.  
aunque la lleve *prestá*,  
cuatro mozos bien formados,  
y el toro estaba encerrado.  
se la ha dado en un costado  
que se la dio por su mano!  
y con este ya van cuatro.  
por si pueden confesarlo.  
no pudieron confesarlo  
allí pararon el carro.  
y usted viva muchos años!  
por si quiere amortajarlo.  
salió la viudita al campo.

que el torito valenciano.  
un consejo les voy a dar:  
que les pueden alcanzar.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 37 hemistiquios.]

\* \* \*

En Fuente Obejuna y Ochavillo hemos recogido versiones bastante similares de esta melodía, tercera de las asociadas al romance de *Los mozos de Monleón*. A diferencia de las dos primeras, esta no presenta gran regularidad en sus cuatro incisos. A parte de esto, comparte con aquéllas muchos rasgos.

Más que en tonalidad mayor, creemos que la organización de los sonidos se acomoda al modo de *do*. Nos basamos en el hecho de que, salvo el comienzo, que se inscribe en la tríada de *do*, el resto podría describirse como correspondiente al modo de *mi*, incluido el final en esta misma nota. El ámbito de una octava es el mismo en las dos versiones.

En cuanto a la estructura, destaca la homogeneidad de los tres últimos incisos frente a la singularidad del primero. Tras el ascenso inicial, los tres incisos finales se organizan como un descenso en terrazas. Llama la atención la fractura del cuarto que presenta la versión de Ochavillo.

A	B	C	D
a	b	c	d

A pesar de la uniformidad de los incisos, entendemos que la tipología melódica

El estilo es, como en los anteriores, narrativo melódico.

## L) DE VARIOS ASUNTOS

### 119. MONJA POR FUERZA

[0225/117]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 108

295

Yo me que rí - a ca - sar con un mu - cha - cho bar - be - ro

y mis pa - dres no que - rí - an ya mon - ji - ta me me - tie - ron.

Yo me quería casar  
y mis padres no querían  
Me subieron en un coche,  
y al llegar a mi convento,  
salieron todas las monjas,  
Me agarraron de la mano  
me quitaron las sortijas  
Yo no siento mis sortijas,  
que se lo tenía ofrecido

con un muchacho barbero  
y a monjita me metieron.  
me pasearon por el pueblo  
todas vestidas de negro.  
y me metieron para adentro  
y me cortaron el pelo.  
lo que yo siento es mi pelo,  
a la Virgen del Consuelo.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 4 de junio de 2009. (Música registrada). 17 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2008

♩. = 108

296

Yo muy jo - ven ci - ta me fui a un con - ven to, con mu - cha a - le -

grí - a y mu - cho con - ten to, pe - ro mi a - le - grí - a

ya se me a - ca - bó ¡Mal - ha - ya mi pa - dre que no me ca -

só con a - quel mo - re - mo que que - rí - a yo.

Yo muy jovencita  
con mucha alegría  
pero mi alegría

me fui a un convento  
y mucho contento,  
ya se me acabó.

¡Malhaya mi padre  
 con aquel moreno  
 Yo por las mañanas  
 a cortar las flores  
 Yo no quiero flores,  
 ¡malhaya mi padre  
 con aquel moreno  
 Yo me subí al coro,  
 y por allí veo  
 Yo no quiero coro, no,  
 ¡malhaya mi padre  
 con aquel moreno  
 La madre abadesa  
 y ella me los daba  
 Yo no quiero anises,  
 ¡malhaya mi padre  
 con aquel moreno

que no me casó  
 que quería yo!  
 me salí al jardín  
 de mayo y abril.  
 yo no quiero, no,  
 que no me casó  
 que quería yo!  
 al coro a cantar  
 a mi amor pasar.  
 yo no quiero, no,  
 que no me casó  
 que quería yo!  
 me compraba anises  
 cuando estaba triste.  
 yo no quiero, no,  
 que no me casó  
 que quería yo!

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Carrilo (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 17 de abril de 2008. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Todas las características del texto de este romance apuntan a que se trata de un romance tradicional, pero no está documentado en el siglo de Oro, pese a que se trata de un tema muy popular en la Edad Media (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 228).

Aunque hay grandes diferencias entre estas dos versiones del romance *Monja por fuerza*, las caracterizamos como una melodía única por la semejanza de los dos primeros incisos. El texto es muy diferente en ambas. El coincide con el tipo más difundido, con versos octosílabos y sin estribillos. La versión de Villaharta, tiene versos octosílabos y un estribillo de cuatro versos que sigue a cada estrofa de seis.

Ambas melodías se ajustan a un sistema tonal menor y discurren en un ámbito de sexta. La estructura es diferente en cada caso. La versión de Ochavillo se ajusta al siguiente esquema:

A	A'	A''	A'''
a	b	c	d

pues todos los incisos son semejantes en su descenso por grados conjuntos. Su perfil corresponde por tanto al tipo IV.

La versión de Villaharta tienen incisos que corresponden a dos versos y se ajustarían al siguiente esquema:

A	A'	B	C	D
ab	cd	ef	estribillo	

En este caso, el perfil es más complejo y no se puede ajustar a ninguno de los tipos establecidos.

Las dos versiones comienzan con repetición de nota antes de comenzar un movimiento por grados conjuntos. El comienzo de la primera versión es tético, el de la segunda acéfalo. Los finales son siempre femeninos.

El estilo es, también en este caso, narrativo melódico.

\* \* \*

## 120. LOS PRIMOS ROMEROS

[0142/119]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 56

297

Ha - cia - Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos,

Ha - cia - Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos,

"pa" que los ca - se el Pa - pa, ma - mi - ta, por - que son pri - mos,

ni - ña bo - ni - ta, por - que son pri - mos, ni - ña.

Hacia Roma caminan  
a que los case el Papa,  
Zapatillas de esparto  
y la pobre primita  
Y al saltar el arroyo  
por saltar la madrina,  
y al saltar el novio,  
Al llegar a Roma,  
el Papa le ha preguntado  
Ella dice que quince  
Le pregunta el Papa  
Y él dice que un beso  
Y la peregrinita

dos peregrinos,  
porque son primos.  
lleva el romero,  
de terciopelo.  
de Santa Clara,  
cayó la novia,  
cayó el padrino.  
  
que qué edad tiene.  
y él, diecisiete.  
que si han pecado.  
que él le ha dado.  
que es vergonzosa,

se le ha puesto la cara  
 Le ha contestado el Papa  
 ¡Quién fuera peregrina,  
 Las campanas de Roma  
 y los peregrinitos  
 Las campanas de Roma  
 y la peregrina

color de rosa.  
 susurrando:  
 para otro tanto!  
 están repicando,  
 se están casando.  
 están repicando  
 ya se ha casado.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a) y María del Carmen Ballesteros (60 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 39 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Adamuz  
 Isabel Amil Castillo, 2009

298  $\text{♩} = 72$

Ha - cia Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos,  
 que los ben - di - ga el Pa - pa, por - que son pri - mos. ¡O -  
 lé, sa - le - ro!, por - que son pri - mos.

Hacia Roma caminan  
 que los bendiga el Papa,  
 Al pasar el arroyo  
 se le cayó el anillo  
 -Dame la mano, prima,  
 que está Roma muy lejos  
 El Papa le ha preguntado  
 Ella dice que quince  
 Le ha preguntado el Papa  
 -Al pasar el arroyo,  
 El Padre les ha echado  
 que no le dé la mano

dos *pelegrinos*,  
 porque son primos.  
 de Santa Clara,  
 dentro del agua  
 -No quiero, primo,  
 y no sé el camino.  
 que qué edad tiene.  
 y él, diecisiete.  
 que si han pecado:  
 le di la mano.  
 de penitencia  
 hasta Valencia.

[Versión de **Adamuz** de Isabel Amil Castillo (77 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 26 de noviembre de 2009. (Música registrada). 22 hemistiquios]

\* \* \*

299  $\text{♩} = 240$

Ha - cia Ro ma ca - mi - nan dos pe - le - gri - nos,

ha - cia Ro- ma ca - mi - nan dos pe - le - gri - nos,

a que los ca - se el Pa - pa, ma - mi - ta, por - que son pri - mos,

ni - ña bo - ni - ta, por - que son pri - mos, ni - ña.

Hacia Roma caminan  
que los bendiga el Papa,  
El Papa le pregunta  
y ella dice que un beso  
Las campanas de Roma  
porque los *pelegrinos*

dos *pelegrinos*,  
porque son primos.  
que si han pecado,  
que le había dado.  
ya repicaron  
ya se casaron.

[Versión de **Algallarín** de Rafaela Blanca Fernández (67 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 4 de diciembre de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios]

\* \* \*

300  $\text{♩} = 56$

Ha - cia Ro-ma ca - mi - nan dos pe-re - gri\_ nos. Ha - cia Ro-ma ca-

mi - nan dos pe - re - gri\_ nos. a que los ca-se el Pa - pa, ma - mi - ta

mí - a, por-que son pri\_ mos, ma - mi - ta mí - a, por-que son pri\_ mos,

Hacia Roma caminan  
a que los case el Papa,  
Sombbrero de hule  
y la peregrinita,  
Pasando por el puente  
*trompieza* la madrina,  
El Papa le pregunta

dos peregrinos,  
porque son primos.  
lleva el mozuelo,  
de terciopelo.  
de la Victoria,  
cae la novia,  
que si han pecado.



Y él dice que un beso

que él le ha dado.

[Versión de **Belalcázar** de varias mujeres del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios]

\* \* \*

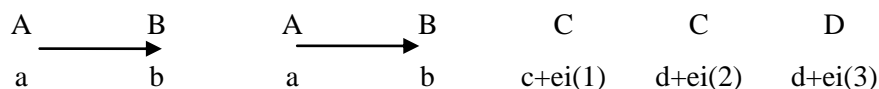
Este romance reciente y solo conocido en la Península fue armonizado y difundido por García Lorca y desde entonces se ha hecho muy popular. Parece ser que la versión original detallaba más la culpa de los peregrinos, mientras que la de Lorca insiste en su juvenil inocencia. (PIÑERO & ATERO, 1987, pág. 232). Por su métrica en copla de seguidilla, con versos heptasílabos y pentasílabos alternos, se ha dudado incluso de su catalogación como romance, aunque hoy día no se pone en duda.

No es nada evidente el análisis del sistema tonal al que se ajusta, pues las alteraciones que van apareciendo hacen que fluctúe entre uno y otro sistema. Las cuatro muestras que hemos recogido constituyen un buen ejemplo de esta riqueza tonal que se manifiesta en el romancero abundantemente. La versión de Algallarín es la más estable y parece ajustarse a un modo de *sol* (sobre mi en este caso). Sin embargo, el floreo superior del mi es un fa natural, un segundo grado a distancia de semitono impropio de este modo. Por esta razón, parece más clara la concordancia con el habitual modo de *mi* aunque los grados 2º y 3º figuren en todo momento elevados e incluso el sexto lo haga la mayoría de las veces. Lo más extraño<sup>170</sup> es la finalización en el quinto grado de las versiones de Ochavillo y Algallarín. La de Adamuz sí que descende hasta la nota final del modo y entonces aparece el giro característico de este modo de *mi*. La versión de Belalcázar se ha modificado lo suficiente como para acomodarse fácilmente al modo tonal mayor. En todos los casos el ámbito que recorre la melodía es de una novena, que corresponde a una octava más el adorno de la nota superior por un floreo.

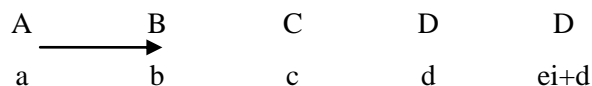
Debido a los variados estribillos internos, la estructura de esta melodía es algo diferente a lo habitual. Se organiza en distinto número de incisos según se repitan o no los versos, pues la melodía en conjunto se ciñe en todos los casos a dos versos completos. Se aparta así de la organización tradicional en cuatro incisos. Salvo la versión de Adamuz, la estructura que presentan, con tres estribillos internos, es la siguiente:

---

<sup>170</sup> Extraño, queremos decir, a la hora de caracterizar el sistema tonal, pues como ya sabemos, no es nada excepcional esta forma de finalizar las melodías de los romances que invita a la circularidad.



La de Adamuz, que omite la repetición del primer verso se ajusta al siguiente esquema:



A pesar de su irregularidad, o precisamente por ella, el perfil de esta melodía se ajusta al tipo VI.

Desde el punto de vista rítmico, las cuatro versiones son muy distintas, pues el ritmo ternario vivo de las dos primeras es muy distinto del 3/4 de la última. Incluso la versión de Algallarín se acomoda mejor a una amalgama 5/8. El comienzo de las frases es tético con repetición de nota. Los finales son femeninos

El estilo podemos considerarlo en este caso narrativo lírico.

\* \* \*

## 121. SOLDADOS FORZADORES

[0170/-]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 88

**301**

Ya ha sa - li - do de A - ra - gón u - na gran - de com - pa -  
ñí a y en el ca - mi - no se en cuen - tran u - na ma - dre con dos hi - jas.

Ya ha salido de Aragón  
y en el camino se encuentran  
Dice el sargento al alférez:  
-La de lo verde morado,  
Trataron de ir a por ellas  
-Abra usted, víbora vieja,  
-Mis hijas no están aquí,  
Registraron la casa  
las vinieron a encontrar  
Y al bajar las escaleras,  
-Madre, reza por mí siempre,  
que yo me defenderé  
Las sacaron más abajo,

una grande compañía  
una madre con dos hijas.  
-¿Cuál de las dos es la más linda?  
me roba el alma y la vida.-  
una noche muy llovida.  
que venimos a por sus hijas.  
están en casa de su tía.-  
con dos velas encendidas,  
en una sala metidas.  
se oyó una voz que decía:  
reza por mí noche y día,  
con el alma y con la vida.-  
más abajo de la vía,

y extiende el sargento la capa  
Ellas que veían eso,  
Bajó una carta del cielo  
-¡Que se los lleve el infierno,

y el alférez la guarida.  
con todos se resentían.  
de los ángeles escrita:  
y [a] ellas la gloria infinita!

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 34 hemistiquios}

\* \* \*

Es esta la única versión que hemos recogido de este romance del que ya hablara Ramón Menéndez Pidal en *Los romances de América y otros estudios* (MENÉNDEZ PIDAL, 1972, pág. 164). El final del suceso, aquí solo sugerido, es la muerte de las muchachas defendiendo su honra. Se trata de una historia que abunda en la tradición peninsular.

La melodía con que se nos presenta es una melodía en tono mayor que se desenvuelve entre la dominante y su octava superior, con un floreo ascendente de esta nota.

Presenta una estructura sencilla de cuatro incisos sin estribillos sin repeticiones, con la particularidad de que el último inciso es semejante al primero:

A	B	C	A'
a	b	c	d

El perfil es algo peculiar, pues va descendiendo en los tres primeros incisos, sobretodo en el tercero, para recuperar en el último la tesitura inicial. Con todo, lo podemos ajustar al tipo II.

El ritmo se acomoda a un metro binario muy claro. Una vez más la melodía se inicia con una repetición de nota en un arranque acéfalo (podría concebirse también como anacrúsico). Los finales son todos femeninos.

El estilo podemos considerarlo en este caso narrativo melódico.

\* \* \*

## M) COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS

### M.1) PROFANAS

#### 122. LOS SACRAMENTOS DEL AMOR

[0211/123]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

♩ = 136

302

A - qué me he pues - to a can - tar por di - ver - tir mis pe -  
sa - res, por ver si pue - do sa - car los man - da -  
mien - tos ca - ba - les. Me tie - nes ni - ña más be - lla ma - li - to en la  
ca - ma ya ver - me no me - re - ce - des de mi co - ra - zón, la rei -  
na de Es - pa - ña e - res, me ma - ta tu a - mor, me rin - de tu a - mor, ¡ay, ni - ña  
mí - a de mi co - ra - zón, si tú no me quie - res me mue - ro de a - mor.

Aquí me he puesto a cantar  
por ver si puedo sacar  
Me tienes, niña más bella,  
y a verme no merecedes  
La reina de España eres,

¡ay, niña mía de mi corazón!  
Si tú no me quieres

El primero es el Bautismo,  
¡Quién hubiera sido cura  
Me tienes, niña más bella,  
y a verme no merecedes  
La reina de España eres,

¡ay, niña mía de mi corazón!  
Si tú no me quieres

por divertir mis pesares  
los mandamientos cabales.  
malito en la cama  
de mi corazón.  
me mata tu amor,  
me rinde tu amor,

me muero de amor.

tú ya estarás bautizada  
para ponerte Rosaura!  
malito en la cama  
de mi corazón.  
me mata tu amor,  
me rinde tu amor,

me muero de amor.

Y el segundo, la Confirmación,  
 ¡Quién hubiera sido obispo  
*Me tienes, niña más bella,*  
*y a verme no merecedes*  
*La reina de España eres,*

*¡ay, niña mía de mi corazón!*  
*Si tú no me quieres*

El tercero es la Confesión

.....

tú ya estarás confirmada  
 para darte la guantada!  
*malito en la cama*  
*de mi corazón.*

*me mata tu amor,*  
*me rinde tu amor,*

*me muero de amor.*

.....

.....

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (79 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 16 hemistiquios]

\* \* \*

La primera de estas melodías no narrativas es enumerativa. Se trata de *Los sacramentos del amor*, un canto que, junto con *Los mandamientos del amor* se solía interpretar –y aún se hace- durante las bodas o en los días previos. Es una versión única la que hemos recogido en nuestra provincia, debida a las informantes de Ochavillo del Río.

La melodía es doble pues incluye un estribillo que se repite tras cada una de las estrofas. Cada estrofa, naturalmente, corresponde a un sacramento y va describiendo la relación de la amada con el mismo. Desafortunadamente, las informantes solo recuerdan las dos primeras estrofas. Ambas melodías se ajustan a la estructura del modo de mi y se extienden en el ámbito de una octava.

La estructura de la primera es muy simétrica:

A	B	A	B
a	b	c	d

Cada uno de los incisos recorre un arco que finaliza en la nota final del modo. Le corresponde el tipo VI.

La melodía del estribillo, con versos de métrica irregular, es más compleja:

A	B	A	B	B	C	C	D	D
a	b	c	d	e	f	g	h	i

y escapa a toda clasificación.

Tanto en la estrofa como en el estribillo el comienzo es anacrúsico y en la primera repite la nota inicial. El final de la estrofa es femenino, pero el estribillo remata con un final masculino.

El estilo podemos considerarlo en este caso narrativo melódico.

\* \* \*

### 123. RETRATO DE LA DAMA

[0548/124]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 80

303

Ya can-tar-le un ma-yo, se-ñor-a, ve-ni-mos y, pa-ra can-

tar-lo, li-cen-cia pe-di-mos y, pa-ra can-tar-los, li-cen-cia pe-di-mos,

Y a cantarte un mayo,  
y para cantarlos  
y con tu licencia  
a cantarte un mayo  
Ya estamos cantando,  
señal que tenemos  
Tu cabeza, niña,  
que de ella se forma  
Tu cabello, niña,  
con cintas de plata  
Y tu frente, niña,  
donde el rey Cupido  
Y tus cejas, niña,  
que están adornando  
Tus pestañas, niña,  
que cuando me miras  
Y tus ojos, niña,  
que están alumbrando  
Y tu nariz, niña,  
que a los corazones  
Y tus labios, niña,  
cuando tú los cierras  
Y tu boca, niña,  
tus dientes menudos  
Tus orejas, niña,  
que en ellas se cuelgan  
Y tu barba, niña,  
la sepulturita,  
Tu garganta, niña,  
que el agua que bebes  
Y tus brazos, niña,

señora, venimos  
licencia pedimos,  
yo me determino  
que salga florido.  
no nos dicen nada,  
la licencia dada.  
chiquita y bonita  
una naranjita.  
todo rizado,  
lo llevas atado.  
la plaza de guerra  
puso su bandera.  
dos arcos pendientes  
a tu hermosa frente.  
manojos de alfileres  
clavar me las quieres.  
que son dos luceros,  
a Dios en el cielo.  
filo de mi espada  
todos los traspasa.  
son dos picaportes,  
siento yo los golpes.  
es un cuartelito,  
son los soldaditos.  
dos conchas de nácar  
aretes de plata.  
con el hoyo en medio  
yo me estoy muriendo.  
tan fina y tan bella  
toda se clarea.  
son las dos columnas

donde se pasean  
Y tus pechos, niña,  
donde yo bebiera,  
Y tu ombligo, niña,  
que a los nueve meses  
Ya vamos llegando  
no diremos nada  
Y si nos preguntan,  
que en cosas ocultas  
Ya vamos llegando  
si no te lo aviso,

el sol y la luna.  
son dos fuentes claras  
si tú me dejaras.  
es un arbolito  
echa su frutito.  
a partes ocultas  
si no nos preguntan.  
nosotras diremos  
no nos meteremos.  
a las barranqueras,  
que porrazo pegas.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.) y Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 84 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Luque  
Isabel González, 1978

♩ = 88

304

A can-tar los ma - yos, se-ñor-a, ve - ni - mos y pa-ra can-

tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y para can -tar - los li-cen-cia pe - di - mos

A cantar los mayos,  
y para cantarlos,  
Ya estamos cantando  
señal que tenemos  
Mira ahí tu cabeza  
y en ella se encierra  
Mira ahí tu pelo  
con cintas de seda  
Mira ahí tu frente  
donde el rey Pupillo<sup>172</sup>  
Mira ahí tus cejas  
cuando el rey Pupillo  
Mira ahí tus ojos  
cada vez que me miran  
Mira ahí tu nariz  
que a los corazones  
Mira ahí tu boca  
los dientes menudos  
Mira ahí tu barba  
dame sepultura  
Mira ahí tu garganta  
que el agua que bebes

señora, venimos,  
licencia pedimos.  
*naide*<sup>171</sup> dice nada  
la licencia dada.  
chiquita y bonita.  
en una naranjita.  
de oro engarzado  
lo llevas atado.  
castillo de guerra  
puso su bandera.  
que están torneadas  
pudo dibujarlas.  
que son dos luceros,  
me matas con ellos.  
filo de mi espada,  
todos los traspasa.  
que es un cuartelito,  
son los soldaditos.  
con un hoyo en medio  
que me estoy muriendo.  
tan clara y tan fina  
toda se *extrasmina*<sup>173</sup>.

<sup>171</sup> Nadie.

<sup>172</sup> Se refiere a Cupido.

<sup>173</sup> Trasminar. (De *trans* y *minar*). Dicho de un líquido, penetrar o pasar a través de algo.

Mira ahí tu pecho  
donde yo bebiera  
Mira ahí tu vientre  
que a los nueve meses  
Ya vamos llegando  
*naide* diga nada  
Mira ahí tus piernas  
donde se recrea  
Mira ahí tus rodillas  
y tus espinillas  
Mira ahí tus plantas  
todo lo que pisas  
Se acabó el papel  
todito tu cuerpo

son dos fuentes claras  
si tú me dejaras.  
que es una alameda  
echa punta nueva.  
a sitios ocultos  
si no nos preguntan.  
que son dos columnas  
el sol y la luna.  
son de cal y canto  
son de hueso blanco.  
que son tan hermosas  
se te vuelve rosas.  
bastante ha durado,  
te lo he dibujado.

[Versión de **Luque** de Isabel González (50 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y su hija en mayo de 1978. (Música registrada). 72 Hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Rinconcillo  
Petra Dovao Alcántara, 2002

305   $\text{♩} = 88$

A can-tar los ma - yos, se-ñor-a, ve - ni - mos y pa-ra can -

tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y pa-ra can - tar - los li-cen-cia pe - di - mos

A cantar los mayos,  
y para cantarlos  
Ya estamos cantando,  
señal que tendremos  
Mira tu cabeza,  
que es la *parecencia*  
Mira tus cabellos,  
con cintas de seda  
Pues mira tu frente,  
donde el rey Cupido  
Pues mira tus cejas,  
que ningún pintor  
Mira tus pestañas  
que cuando me miras  
Pues mira tus ojos  
que cuando me miras  
Mira tu nariz  
que los corazones  
Pues mira tu boca  
tus dientes menudos  
Pues mira tu barba  
donde me enterraran  
Mira tu garganta  
que el agua que bebes

señoras, venimos  
licencia pedimos.  
no nos dicen nada  
la licencia dada.  
chiquita y bonita,  
de una naranjita.  
finos y arqueados,  
los llevas atados.  
yo plaza de guerra,  
puso su bandera.  
finas y arqueadas,  
supo dibujarlas.  
puntas de alfileres  
clavármelas quieres.  
que son dos luceros  
me matas con ellos.  
filo de mi espada  
todos los traspasa.  
es un cuartelito  
son los soldaditos.  
con el hoyo en medio  
que me estoy muriendo.  
tan clara y tan bella  
se te ve por ella.



Pues mira tus brazos  
que de cada rama  
Pues mira tus pechos  
donde yo bebiera  
Pues mira tu vientre  
que a los nueve meses  
Pues mira tu ombligo  
donde el rey Cupido  
Ya vamos llegando  
no diremos nada,  
Ya vamos llegando  
como te resbales,  
Pues mira tus piernas  
y tus pantorrillas  
Pues mira tus pies  
que todo lo que pisas

dos ramas de almendro  
salen cinco dedos.  
son dos fuentes claras  
si tú me dejaras.  
es un arbolito  
deja su frutito.  
es un botón de oro  
puso su tesoro.  
a partes ocultas  
si no nos preguntan.  
a las *barranqueras*,  
qué porrazo pegas.  
son de cal y canto  
son de hueso blanco.  
son dos planchas hermosas  
se te vuelven rosas.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dova Alcántara (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 80 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Arrecife  
Caridad Echevarría Ots, 2001

306 

A can-tar los ma - yos, se-ño-ra, ve - ni - mos y pa-ra can -  
tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y pa-ra can -tar - los li-cen-cia pe - di - mos

A cantar los mayos,  
y para cantarlos  
Ya estamos aquí,  
será que tenemos  
Mira tu cabeza  
que de ella se forma  
Pues mira tu pelo,  
con cintas de plata  
Pues mira tu frente  
donde el rey Cupido  
Pues mira tus cejas  
donde el rey Cupido  
Pues mira tus ojos,  
los que a mí me alumbran  
Mira tus pestañas  
que cuando me miras  
Mira tu nariz  
/...../  
Pues mira tus dientes  
tus dientes menudos  
Mira tu garganta

señoras, venimos  
licencia pedimos.  
no nos dicen nada,  
la licencia dada.  
qué requechiquitita  
una naranjita.  
fino y ondulado,  
lo llevas atado.  
qué plaza de guerra  
puso su bandera.  
finas y arqueadas  
pudo dibujarlas.  
luceros del día,  
esta pena mía.  
puntas de alfileres  
clavármelas quieres.  
punta de mi espada  
/...../  
son dos coralitos,  
son los soldaditos.  
qué fina y qué bella

que el agua que bebes  
Pues mira tus pechos,  
donde yo bebiera,  
Pues mira tu ombligo  
donde el rey Cupido  
Ya habemos llegado  
no diremos nada  
Y si nos preguntan,  
porque no tenemos  
Ya habemos llegado  
como te resbales,  
Pues mira tus piernas  
son las que sostienen  
Pues mira tus pies...

se te ve por ella.  
fuentes de agua clara,  
si tú me dejaras.  
es un botón de oro  
puso su tesoro.  
a partes ocultas  
si no nos preguntan.  
no diremos nada  
la licencia dada.  
a las torronteras,  
que porrazo pegas.  
son fuertes columnas  
toda la hermosura.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Caridad Echevarría Ots (65 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 67 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montilla  
Ángela Luque Pérez, 2002

♩ = 92

307  Musical notation for the song 'El Arrecife'. It consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 92. The melody is written on a five-line staff. The lyrics 'A can-tar los ma - yos, se-ño-ra, ve - ni - mos y pa-ra can-' are written below the first staff. The second staff continues the melody, with the lyrics 'tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y para can -tar - los li-cen-cia pe - di - mos.' written below it.

A can-tar los ma - yos, se-ño-ra, ve - ni - mos y pa-ra can-

tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y para can -tar - los li-cen-cia pe - di - mos.

Y a cantar los mayos,  
y para cantarlos,  
Ya estamos cantando  
señal que tenemos  
Pues mira tu cabeza  
Mira tu pelo,  
los peines de plata,  
Pues mira tu frente  
donde dios *Pupilo*  
Pues mira tus cejas,  
que ningún pintor  
Pues mira tus ojos  
que con ellos alumbras  
Mira tus pestañas,  
que cuando me miras  
Pues mira tu nariz,  
donde los corazones  
Pues mira tu boca,  
los dientes menudos  
Pues mira tu barba  
dame sepultura  
Mira tu garganta,  
que el agua que bebes

señora, venimos  
licencia pedimos.  
no nos dicen nada  
la licencia dada.  
que es una naranjita  
madeja de oro,  
¡qué bonito es todo!  
capitán de guerra  
puso su bandera.  
qué bien arqueadas,  
pudo dibujarlas.  
que son dos luceros  
todo el mundo entero.  
puntas de alfileres,  
clavármelas quieres.  
filo de mi espada,  
todos los traspasa.  
que es un cuartelito,  
son los soldaditos.  
con un hoyo en medio,  
que me estoy muriendo.  
pura y cristalina,  
toda se *trasmína*.

Pues mira tus pechos  
donde yo bebiera  
Pues mira tu el ombligo  
donde el rey Pupilo  
Pues mira tus piernas  
donde se sostiene

[son] dos fuentes claras  
si usted me dejara.  
que es un botón de oro  
puso su tesoro.  
que son dos columnas  
toda tu hermosura.

[Versión de **Montilla** de Ángela Luque Pérez (62 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 2002. (Música registrada). 58 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montemayor  
Teresa Serrano Moreno, 2002

308   $\text{♩} = 92$   
A can-tar los ma - yos, se-ñor-a, ve - ni - mos y pa-ra can-  
tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y para can -tar - los li-cen-cia pe - di - mos.

A cantar los mayos,  
y para cantarlos,  
En la puerta estamos  
señal que tendremos  
Mira tu cabeza  
que a la *aparecencia*  
Mira tus ojos,  
que al amanecer,  
Mira tu frente  
donde el rey Cupido  
Tienes unas cejas  
que ningún pintor  
Tienes unas pestañas  
que cuando me miras  
Tienes una nariz  
que los corazones  
Tienes una boca  
los dientes menudos  
Tienes una barba  
donde me enterrarán  
Tienes una garganta,  
que el agua que bebe  
Tienes unos pechos  
donde yo bebiera,  
Tienes una barriga  
que a los nueve meses  
Ya vamos llegando  
no diremos nada  
y si nos preguntan,  
he visto Bilbao

señora, venimos,  
licencia pedimos.  
no nos dicen nada  
la licencia dada.  
chiquita y bonita,  
es una naranjita.  
luceros del alba,  
dan la luz muy clara.  
que es la plaza guerra  
puso su bandera].  
finas y arqueadas  
supo dibujarlas.  
punta de alfileres  
clavar me las quieres.  
punta de mi espada,  
todos los traspasa.  
que es un cuartelito,  
son los soldaditos.  
con un hoyo en medio  
que me estoy muriendo.  
¡qué clara y qué fina!,  
toda la *trasmína*.  
que son fuentes claras  
si tú me dejaras.  
que es una pelota  
por debajo flota.  
a sitios oscuros  
si no nos preguntan.  
lo diremos todo,  
la plaza [de] los toros.

[Versión de **Montemayor** de Teresa Serrano Moreno (52 a) y varias mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Viso  
Librada Fernández, 1986

309 

Y a can - tar - le un ma - yo, se - ño - ra, ve -  
ni - mos y, pa - ra can - tar - los, li - cen - cia pe - di - mos,

A cantar los mayos,  
y para cantarlos  
A tu puerta estamos,  
señal que tenemos  
Es tu cabeza  
que a la parecencia  
Es tu frente  
donde el rey Cupido  
Son tus cejas  
que ningún pintor  
Son tus pestañas  
que, cuando me miras,  
Son tus ojos  
que al amanecer,  
Es tu nariz  
que los corazones  
Es tu boca  
los dientes menudos  
Tiene tu barba  
donde me enterrara,  
Es tu garganta  
que el agua que bebes  
Son tus pechos,  
donde yo bebiera  
Es tu botón  
donde yo metiera  
Ya vamos llegando  
pues nada diremos  
Son tus piernas  
donde yo pintara

señora, venimos,  
licencia pedimos.  
no nos dices nada,  
la licencia dada.  
chiquita y bonita,  
es una naranjita.  
una plaza de guerra,  
puso su bandera.  
finas y arqueadas,  
pudo dibujarlas.  
puntas de alfileres,  
clavármelas quieres.  
luceros del alba,  
dan la luz muy clara.  
filo de mi espada,  
finos los traspasa.  
puro cuartelito,  
son los soldaditos.  
un hoyito en medio,  
que me estoy muriendo.  
muy clara y muy fina,  
toda se *trasmína*.  
dos fuentes muy claras,  
si usted me dejara.  
chiquito y bonito,  
este tamarito.  
a partes ocultas,  
si no nos preguntan.  
dos fuertes columnas,  
el sol y la luna.

[Versión de **El Viso** de Librada Fernández, 1986. Recogida por Rosa María Dorado: *Faciendo la vía. Folklore tradicional de Los Pedroches*, Córdoba, Caja Provincial, 1990. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 88

310

A can-tar los ma - yos, se-ñor-a, ve - ni - mos y pa-ra can -  
tar - los li-cen-cia pe - di - mos, y pa ra can - tar - los li-cen-cia pe - di - mos

Y a cantar los mayos,  
y para cantarlos  
Ya lo *habemos* pedido,  
señal que tendremos  
Esa es tu cabeza  
que a la *aparecencia*  
Este es tu pelo,  
las cintas de plata,  
Esta es tu frente  
donde el rey Cupido  
Estas son tus cejas,  
que ningún pintor  
Estas son tus pestañas,  
que cuando me miras  
Esos son tus ojos,  
que al amanecer,  
Esta es tu nariz  
que los corazones  
Esta es tu boca  
los dientes menudos  
Estos son tus labios  
que cuando los mueves,  
Esta es tu garganta  
que el agua que bebes  
Esta es barbilla  
donde me enterraran  
Estos son tus pechos  
donde yo bebiera,  
Ese es su ombligo  
donde el rey Cupido  
Y ya estamos llegando  
no diremos nada,  
Estas son tus piernas,  
donde se enterraban

señoras, venimos  
licencia pedimos.  
no nos dicen nada  
la licencia dada.  
chiquita y bonita  
es una naranjita.  
madeja de oro,  
¡qué bonito es todo!  
la plaza de guerra  
puso su bandera.  
finas y arqueadas,  
supo dibujarlas.  
manos de alfileres,  
clavármelas quieres.  
luceros del alba,  
dan la luz muy clara.  
punta de mi espada  
todos los traspasas.  
chiquita y bonita,  
son los soldaditos.  
son dos picaportes  
siento yo los golpes.  
fina y cristalina  
toda la *trasminas*.  
con un hoyo en medio  
que me estoy muriendo.  
son dos fuentes claras  
si usted me dejara.  
un botón de oro  
puso su tesoro.  
a partes oscuras  
si no nos preguntan.  
que son dos columnas,  
el sol y la luna.

[Versión de **La Victoria** de Luisa Camas Crespín (67 a), Antonia Pino (67 a), Pilar Alcaide (73 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 24 de octubre de 2002. (Música registrada). 68 hemistiquios.]

\* \* \*

311  $\text{♩} = 80$

Ya can-tar-le un ma - yo, se-ño-ra, ve - ni - mos y, pa-ra can -  
 tar - lo, li-cen-cia pe - di - mos y, pa-ra can - tar - los, li-cen-cia pe - di - mos,

A cantar los mayos,  
 y para cantarlos,  
 Esa es tu cabeza,  
 que es la *aparecencia*  
 Esos son tus pelos,  
 con cintas azules,  
 Esa es tu frente,  
 donde el rey Cupido  
 Esas son tus cejas,  
 que ningún pintor  
 Esas son tus pestañas,  
 que cuando me miras  
 Esos son tus ojos,  
 que con ellos ves  
 Esa es tu nariz,  
 que a los corazones  
 Esos son tus labios,  
 los dientes menudos  
 Esa es tu barba  
 donde me enterraran  
 Esa es tu garganta  
 que el agua que bebes  
 Esos son tus pechos,  
 donde yo bebiera  
 Ese es tu ombligo,  
 donde el rey Cupido  
 Ya estamos llegando  
 no diremos nada,  
 Esas son tus piernas,  
 donde se sostienen

señores, venimos,  
 licencia pedimos.  
 chiquita y bonita,  
 de una naranjita.  
 madejas de oro,  
 ¡qué bonito es todo!  
 la plaza de guerra,  
 puso su bandera.  
 finas y arqueadas,  
 pudo dibujarlas.  
 puntas de alfileres,  
 clavármelas quieres.  
 son dos luceritos  
 lo que nadie ha visto.  
 filo de mi espada  
 finos los traspasas.  
 son dos coralitas,  
 son los soldaditos.  
 con el hoyo en medio  
 que me estoy muriendo.  
 fina y cristalina  
 toda la *trasminas*.  
 son dos fuentes claras  
 si tú me dejaras.  
 un botón de oro,  
 puso su tesoro.  
 a partes ocultas,  
 si no nos preguntan.  
 dos fuertes columnas,  
 el sol y la luna.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de María Ortega Marín (72 a), acompañada de Josefa Mariscal Agreda (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

312  $\text{♩} = 96$

A can-tar los ma - yos se - ño - ras ve - ni - mos y si los can -

ta - mos li - cen - cia pe - di - mos y si los can - ta mos li - cen - cia pe - di - mos

A cantar los mayos,  
y si los cantamos,

.....

Niña, tu cabeza,  
que en apariencia  
Tu cabello, niña,  
con cintas de plata  
Mira tu frente, niña,  
donde el rey Cupido  
Niña, tus cejas,  
que ningún pintor  
Niña, tus ojos  
que de noche alumbran  
Niña, tu nariz,  
que a los corazones  
Niña, tu boca,  
tus dientes menudos  
Niña, tus labios

.....

Niña, tu barba  
para mi sepultura,  
Niña, tus pechos  
donde yo bebiera,  
Niña, tu ombligo  
donde el rey Cupido  
Ya hemos llegando  
no diremos nada

señoras, venimos  
licencia pedimos,

.....

chiquita y bonita  
es una naranjita.  
todo rizado,  
lo llevas atado.  
la plaza de guerra  
puso su bandera.  
son finas y arconadas  
pudo dibujarlas.  
que son dos luceritos,  
a los marineritos.  
punta de mi espada  
todos los traspasa.  
es un cuartelito,  
son los soldaditos.

.....

.....

con el hoyo en medio,  
que me estoy muriendo.  
son dos fuentes claras  
si tú me dejaras.  
un botón de oro  
puso su tesoro.  
a cosas ocultas  
si no nos preguntan.

[Versión de **Monturque**, de Coronada Osuna Carrillo (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, José Luis Ventosa y Luis Moreno Moreno, el día 18 de mayo de 2009. (Música registrada). 49 hemistiquios.]

\* \* \*

313  $\text{♩} = 80$

Ya can-tar-le un ma-yo, se-ño-ra, ve-ni-mos y, pa-ra can-

tar - los, li-cen-cia pe - di - mos y, pa-ra can - tar - los, li-cen-cia pe - di - mos...

*aproximadamente a la mitad los intérpretes cambian a esta otra melodía:*

Ve-la a-hí tu bo-ca es un cuar-te-li-to, los dien-tes me-nu-dos son los sol-da-

di-tos, los dien-tes me-nu-dos son los sol-da-di-tos.

A cantar los mayos,  
y para cantarlos,  
Licencia tenéis  
para dibujarle  
Vela ahí tu pelo,  
con cintas de seda  
Vela ahí tu frente,  
donde el rey Cupido  
Vela ahí tus cejas,  
que ningún pintor  
Vela ahí tus ojos  
que de noche alumbran  
Vela ahí tu nariz,  
que a los corazones  
Vela ahí tu boca  
tus dientes menudos

.....  
Vela ahí tu barba  
para mi sepultura,  
Vela ahí tu garganta,  
que el agua que bebes  
Vela ahí tus hombros  
que cuando lo estiras  
Vela ahí tus pechos  
donde yo bebiera,

.....  
Ya hemos llegando  
no diremos nada  
Y, si nos preguntan,  
que es un caminito

señoras, venimos  
licencia pedimos.  
nobles caballeros  
hasta el mismo pelo  
todo engarzado,  
lo llevas atado.  
una plaza nueva  
puso su bandera.  
finas y arqueadas  
pudo dibujarlas.  
que son dos luceritos,  
a los marineritos.  
filo de mi espada  
todos los traspasa.  
es un cuartelito,  
son los soldaditos.

.....  
con el hoyo en medio,  
que me estoy muriendo.  
tan clara y tan fina,  
toda se *extramina*.  
son dos maderos  
.....  
son dos fuentes claras  
si tú me dejaras.

.....  
a cosas ocultas  
si no nos preguntan.  
tampoco diremos,  
que no lo sabemos.



[Versión de **Carcabuey**, de Sixto Benítez Muriel (73 a) y de Araceli García (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el día 18 de junio de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Es esta una canción que se cantaba en las rondas de mayo y que se ha considerado como una pervivencia de la tradición medieval de la descripción de la dama, aquí trasladada al canto de los mayos. La antigüedad del texto se trasluce en las comparaciones que emplea, de un claro gusto árabe. M<sup>a</sup> Jesús Ruiz realizó el análisis de esta canción seriada relacionándola con dos fuentes antiguas. (RUIZ FERNÁNDEZ, 1992)

En cuanto a la melodía, nos encontramos ante un caso de transformación tonal pues aunque la mayoría de las variantes se ajustan a un modo mayor, encontramos las de Luque y Monturque en un modo de do y las de Ochavillo y Carcabuey en modo menor. En ningún caso, sin embargo, hay duda de que se trate de la misma melodía. El cambio de uno a otro modo se hace por desplazamiento del dentro tonal o mediante algunas alteraciones. En el registro que realizamos en Carcabuey incluso nos encontramos con un cambio de modo que se produce a medida que avanza la canción. Es como si durante el canto se produjera un ajuste que llevara la melodía al modo y registro adecuado. El ámbito suele ser bastante reducido y va desde la 5<sup>a</sup> de las versiones del Viso la 8<sup>a</sup> de la de Luque o la 9<sup>a</sup> de la de Carcabuey.

En todas las variantes excepto la de El Viso se repiten los dos últimos versos, por lo que la estructura de la frase comprende seis incisos. Hay dos patrones:

El más corriente es:

A	B	C	D	C	D
a	b	c	d	c	d

Pero las variantes de Ochavillo y Monturque presentan este otro:

A	B	A	C	A	C
a	b	c	d	c	d

Si prescindimos de los dos últimos incisos como ha ce la variante de El Viso, el perfil melódico se ajusta al Tipo I, excepto el caso de Luque, que corresponde al tipo II

El ritmo es muy regular, en compás ternario y con una fórmula rítmica que se repite en todos los incisos monótonamente y que llama la atención por su arranque

anacrúsico con dos semicorcheas que normalmente repiten la nota inicial. El final es femenino.

El estilo podemos catalogarlo de narrativo severo.

\* \* \*

## M.2) RELIGIOSAS

### 124. LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (I)

[0423/125]

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 108

314

De las do - ce pa - la - bras re - tor - ne - a - das di - me la u - na: la

u - na, la Vir - gen Pu - ra, las dos ta - blas de Moi - sés, don - de

Cris - to pu - so los pies pa - ra ir a la ca - sa san - ta de Je - ru - sa - lén. San - to va -

rón, san - to va - rón, dí - me - la, dí - me - la, ¿quién te a -

lum - bra? Si a ti te a - lum - bra el sol, a mí la lu - na.

De las do - ce pa - la - bras re - tor - ne - a - das di - me las tres: las tres, las tres Ma -

rí - as, la u - na, la Vir - gen Pu - ra, las dos ta - blas de Moi - sés, don - de

Cris - to pu - so los pies pa - ra ir a la ca - sa san - ta de Je - ru - sa -

lén. San - to va - rón, san - to va - rón, dí - me - la, dí - me - la, ¿quién te a -

lum - bra? Si a ti te a - lum - bra el sol, a mí la lu - na.

De las doce palabras retorneadas  
la una, la Virgen Pura,  
donde Cristo puso los pies  
Santo varón, santo varón,  
Si a ti te alumbra el sol,

dime la una:  
las dos, las tablas de Moisés,  
para ir a la casa santa de Jerusalén.  
dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?  
a mí la luna.

De las doce palabras retorneadas  
la tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura,*  
*donde Cristo puso los pies*  
*Santo varón, santo varón,*  
*Si a ti te alumbra el sol,*

De las doce palabras retorneadas  
las cuatro, los cuatro Evangelios.  
*la una, la Virgen pura, [...].*

De las doce palabras retorneadas  
las cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura, [...].*

De las doce palabras retorneadas  
las seis, las seis velas,  
las cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura, [...].*

De las doce palabras retorneadas  
las siete, los siete [dolores].  
las seis, las seis velas  
las cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura, [...].*

De las doce palabras retorneadas  
las ocho, los ocho gozos,  
las seis, las seis velas  
las cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
la una, la Virgen pura, [...]

De las doce palabras retorneadas  
las nueve, los nueve meses,  
las ocho, los ocho gozos,  
las seis, las seis velas,  
las cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
la una, la Virgen pura, [...]

De las doce palabras retorneadas  
la diez, los diez mandamientos.  
[...]  
[De las doce palabras retorneadas  
la once, las once vírgenes.  
[...]  
De las doce palabras retorneadas  
la doce, los doce apóstoles. [...]

dime la tres:

*la dos, las tablas de Moisés,*  
*para ir a la casa santa de Jerusalén.*  
*dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?*  
*a mí la luna.*

dime las cuatro,  
la tres, las tres Marías,

dime las cinco:  
las cuatro, los cuatro Evangelios,

dime las seis:  
que ardieron de Galilea,  
las cuatro, los cuatro Evangelios,

dime las siete:  
que ardieron de Galilea,  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

dime las ocho,  
las siete, los [dolores],  
que ardieron de Galilea,  
las cuatro, los cuatro Evangelios,

dime las nueve:  
las siete, los siete [dolores],  
que salieron de Galilea,  
las cuatro, los cuatro Evangelios.

dime la diez:

dime la once:

dime la doce:

\* \* \*

Rosa León Fernández., 2004

558

rón, duér - me - la, duér - me - la ¿quién te\_a - lum - bra? Si\_a ti te\_a - lum - bra\_el  
sol, a mí la lu - na. De las do - ce pa - la - bras tor - ne -  
a - das di - me las cua - tro: los cua - tro, cua - tro E - van - ge - lios, las  
tres, las tres Ma - rí - as, las dos ta - blas de Moi - sés, don - de  
Cris - to pu - so los pies pa - ra ir a la ca - sa san - ta de Je - ru - sa -  
lén. San - to va - rón, duér - me - la, duér - me - la, ¿quién te\_a -  
lum - bra? Si\_a ti te\_a - lum - bra\_el sol, a mí la lu - na. De las...

De las doce palabras retorneadas  
la una, la Virgen Pura,  
donde Cristo puso los pies  
Santo varón, santo varón,  
Si a ti te alumbra el sol,

dime la una:  
la dos, las tablas de Moisés,  
para ir a la casa santa de Jerusalén.  
dímela<sup>174</sup>, dímelas, ¿quién te alumbra?  
a mí la luna.

De las doce palabras retorneadas  
la tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura,*  
*donde Cristo puso los pies*  
*Santo varón, santo varón,*  
*Si a ti te alumbra el sol,*

dime la tres:  
*la dos, las tablas de Moisés,*  
*para ir a la casa santa de Jerusalén.*  
*dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?*  
*a mí la luna.*

De las doce palabras retorneadas  
la cuatro, los cuatro Evangelios.  
*la una, la Virgen pura, [...]*

dime la cuatro,  
la tres, las tres Marías,

De las doce palabras retorneadas  
la cinco, las cinco llagas,  
la tres, las tres Marías,

dime la cinco:  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

<sup>174</sup> Por error dicen: duérmela...

*la una, la Virgen pura, [...]*

De las doce palabras retorneadas  
la seis, las seis velas,  
la cinco, las cinco llagas,  
la tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura, [...]*

De las doce palabras retorneadas  
la siete, los siete [dolores].  
la seis, las seis velas  
la cinco, las cinco llagas,  
la tres, las tres Marías,  
*la una, la Virgen pura, [...]*

De las doce palabras retorneadas  
la ocho, los ocho gozos,

De las doce palabras retorneadas  
la nueve, los nueve meses,

De las doce palabras retorneadas  
la diez, [los diez mandamientos]...

[De las doce palabras retorneadas  
la once, [las once vírgenes]...

De las doce palabras retorneadas  
la doce, [los doce apóstoles]...

dime la seis:  
que ardieron de Galilea,  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

dime la siete:  
  
que ardieron de Galilea,  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

dime la ocho,  
la siete, los [dolores]...

dime la nueve:  
la ocho, los ocho gozos...

dime la diez:

dime la once:

dime la doce:

[Versión de **Hornachuelos** de María Pérez Martínez (65 a), Gloria Calderón Carretero (63 a), María Pérez Martínez (65 a) y Gloria Calderón Carretero (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 16 de enero de 2004. (Música registrada). 104 hemistiquios]

\* \* \*

316  $\text{♩} = 112$

De las do - ce pa-la-bras tor-ne - a- das di me las dos: las

dos, las dos Ma - rí - as, las dos ta-blas de Moi - sés, don - de

Cris-to pu - so los pies pa - ra ir a la ca - sa san-ta de Je - ru - sa -

lén. San - to va - rón, duér - me - la, duér - me - la, ¿quién te\_a -

lum - bra? Si\_a ti te\_a-lum-bra\_el sol, a mí la lu - na. De las

do - ce pa-la-bras tor-ne - a- das di me las tres: las tres, las tres Ma -

rí - as, las dos ta-blas de Moi - sés, don - de Cris - to pu - so los

pies pa - ra ir a la ca - sa san-ta de Je - ru - sa - lén. San-to va -

rón, duér - me - la, duér - me - la¿quién te\_a - lum - bra? Si\_a ti te\_a-lum-bra\_el

sol, a mí la lu - na. De las do - ce pa - la - bras tor - ne -





a- das di me los cua - tro: los cua - tro, cua-tro E-van - ge - lios, las  
tres, las tres Ma - rí - as, las dos ta - blas de Moi - sés, don - de  
Cris-to pu - so los pies pa - ra ir a la ca - sa san - ta de Je - ru - sa -  
lén. San - to va - rón, duér - me - la, duér - me - la, ¿quién te\_a -  
lum - bra? Si\_a ti te\_a - lum - bra\_el sol, a mí la lu - na. De las...

*[De las doce palabras torneadas  
la una, la Virgen Pura,  
donde Cristo puso los pies  
Santo varón, santo varón,  
Si a ti te alumbra el sol,*

*dime la una:  
las dos tablas de Moisés,  
para ir a la casa santa de Jerusalén.  
dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?  
a mí la luna.]*

De las doce palabras retorreadas  
la dos, las dos Marías,  
donde Cristo puso los pies  
Santo varón,  
Si a ti te alumbra el sol,

dime la dos:  
la dos tablas de Moisés  
para ir a la casa santa de Jerusalén.  
dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?  
a mí la luna.

De las doce palabras retorreadas  
la tres, las tres Marías,  
donde Cristo puso los pies  
Santo varón,  
Si a ti te alumbra el sol,

dime la tres,  
la dos tablas de Moisés,  
para ir a la casa santa de Jerusalén.  
dímela, dímelas, ¿quién te alumbra?  
a mí la luna.

De las doce palabras retorreadas  
la cuatro, los cuatro Evangelios,  
*las tres, las tres Marías, [...]*

dime la cuatro:

De las doce palabras retorreadas  
la cinco, las cinco llagas,  
*las tres, las tres Marías, [...]*

dime la cinco:  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

De las doce palabras retorreadas  
la seis, las seis velas,  
la cinco, las cinco llagas,  
*las tres, las tres Marías, [...]*

dime la seis:  
que ardieron de Galilea,  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

De las doce palabras retorneadas  
la siete, los siete dolores,  
la seis, las seis velas,  
la cuatro, los cuatro Evangelios,  
*las tres, las tres Marías, [...]*

dime la siete:

la cinco, las cinco llagas,

De las doce palabras retorneadas  
la ocho, los ocho gozos, [...]

dime la ocho,

De las doce palabras retorneadas  
la nueve, los nueve meses, [...]

dime la nueve:

*[De las doce palabras retorneadas  
la diez, los diez mandamientos...  
De las doce palabras retorneadas  
la once, las once vírgenes...  
De las doce palabras retorneadas  
la doce, los doce apóstoles...]*

*dime la diez:*

*dime la once:*

*dime la doce:*

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

317  $\text{♩} = 112$

Las do - ce pa - la - bras de Moi - sés di me la

u - na: la u - na, la u - na es u na, la que pa-rió en Be -

lén y que-dó pu - ra. Las do - ce pa-la-bras de Moi - sés di me la

dos: ¡Ay, las dos son dos, Vir-gen y Ma-dre de Dios, la

u - na, la u-na es u na, la que pa-rió en Be - lén y que-dó pu - ra. Las

do - ce pa-la-bras de Moi - sés di me la tres: Las tres, las tres Ma -

rí as. ¡Ay, las dos son dos, Vir-gen y Ma-dre de la

u - na, la u-na es u na, la que pa-rió en Be - lén y que-dó pu - ra. Las...

Las doce palabras de Moisés  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la una:  
la que parió en Belén

Las doce palabras de Moisés  
¡ay, la dos, son dos!  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la dos:  
virgen y Madre de Dios;  
la que parió en Belén

Las doce palabras de Moisés  
la tres, las tres Marías,  
¡ay, la dos, son dos!  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la tres,  
virgen y Madre de Dios;  
la que parió en Belén

Las doce palabras de Moisés  
las cuatro, los cuatro Evangelios,

dime las cuatro:

la tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

Las doce palabras de Moisés  
la cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la cinco:  
la cuatro, los cuatro Evangelios,

*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

Las doce palabras de Moisés  
la seis, los seis candeleros [...]

dime la seis:

Las doce palabras de Moisés  
la siete, los siete dolores [...]

dime la siete:

Las doce palabras de Moisés  
la ocho, los ocho gozos,

dime la ocho,  
la siete, los siete dolores [...]

Las doce palabras de Moisés  
la nueve, los nueve meses,  
la ocho, los ocho gozos,

dime la nueve:  
la siete, los siete dolores [...]

Las doce palabras de Moisés  
la diez, los diez mandamientos[...]

dime la diez:

Las doce palabras de Moisés  
la once, las once coros[...]

dime la once:

Las doce palabras de Moisés  
la doce, los doce apóstoles. .. [...]

dime la doce:

[Versión de **Belalcázar** (p.j. Peñarroya-Pueblonuevo) de Matilde Martín Carrasco (65 a), Rafaela Torrero Chamizo (62 a), Dolores García Giraldo (76 a), María Botella Pérez (59 a), Concepción García Fernández (74 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 20 de octubre de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 120



De las doce palabras de Moisés  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la una:  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
¡ay, la dos, son dos!  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

De las doce palabras de Moisés  
la tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
*la una, la una es una,*  
*y quedó pura.*

De las doce palabras de Moisés  
las cuatro, los cuatro Evangelios,  
la tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
*la una, la una es una,*  
*y quedó pura.*

De las doce palabras de Moisés  
la cinco, las cinco llagas,  
las tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
*la una, la una es una,*  
*y quedó pura.*

De las doce palabras de Moisés  
la seis, los seis candeleros [...]

dime la dos:  
virgen y Madre de Dios;  
la que parió en Belén

dime la tres,  
  
*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

dime las cuatro:  
  
*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

dime la cinco:  
la cuatro, los cuatro Evangelios,  
  
*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

dime la seis:

[Versión de **Espiel** de Ana Barbero Moreno (83 a) y otras mujeres del pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 6 de mayo de 2008. (Música registrada).]

\* \* \*

♩ = 120

319

De las do-ce pa-las-bras de Moi-sés di-me la u-na: la  
u-na es u-na la que pa-rió en Be-lén y que-dó pu-ra. De las  
do-ce pa-las-bras de Moi-sés di-me las dos: ¡Ay!, las dos son  
dos, Vir-gen y Ma-dre de Dios. La u-na es u-na la  
que pa-rió en Be-lén y que-dó pu-ra. De las  
do-ce pa-las-bras de Moi-sés di-me la tres: Las tres, las tres Ma-  
rí-as. ¡Ay!, las dos son dos, Vir-gen y Ma-dre de Dios. La u-na es  
u-na la que pa-rió en Be-lén y que-dó pu-ra.

De las doce palabras de Moisés  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la una:  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
¡ay, la dos, son dos!  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la dos:  
virgen y Madre de Dios;  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
la tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la tres,  
*virgen y Madre de Dios;*  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
las cuatro, los cuatro clavos,  
la tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime las cuatro:  
*virgen y Madre de Dios;*  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
la cinco, las cinco llagas,

dime la cinco:  
la cuatro, los cuatro clavos,

las tres, las tres Marías,  
*¡ay, la dos, son dos!*  
*la una, la una es una,*  
*y quedó pura.*

*virgen y Madre de Dios;*  
*la que parió en Belén*

De las doce palabras de Moisés  
la seis, los seis candeleros [...]

dime la seis:

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a) . Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 13 de mayo de 2009. (Música registrada).]

\* \* \*

Hemos incluido también en nuestra colección esta canción acumulativa<sup>175</sup> por el indudable interés de su melodía claramente relacionada con el carácter de los romances y cantos narrativos. Luis Díaz Viana quien la recogió en Castilla y la estudió la relaciona con antiguas fórmulas de conjuro (DÍAZ VIANA, 1980).

También conviene al carácter de la canción el fluir monótono de este tema melódico de estilo narrativo que va cayendo una y otra vez en la misma fórmula cadencial. Estamos ante un bello caso de polimorfismo modal, pues en las distintas versiones, el mismo tema se presenta en tres modos distintos. En las tres primeras versiones se ajusta claramente al modo de *mi* y todos los incisos independientemente de longitud van reproduciendo el perfil característico de este modo que comienza con un salto ascendente, de cuarta en la mayoría de los casos para continuar con un paulatino descenso hacia la nota final que configura la típica cadencia llamada andaluza. En la versión de Belalcázar nos encontramos la misma configuración interválica pero ahora con una distribución de semitonos ajustada al modo de *sol*. Aparentemente y si atendemos a la armadura, parecería que ha habido un cambio de modo de la menor a la mayor. Basta oír las dos versiones de esta melodía para constatar que estamos muy alejados de ese contexto tonal y que en ambos casos la melodía “suena” claramente modal. Pero hay aún una tercera posibilidad: en las versiones de Espiel y Belmez se nos ofrece el mismo tema en el modo de *do*. Si nos atenemos solo a los intervalos, parecería que el sistema tonal coincide con el de Belalcázar, pero en la organización modal intervienen otros elementos. En este caso la distancia entre la dominante y la nota final es de una quinta, cuando en la versión de Belalcázar era una cuarta, lo que indica que nos encontramos ante un modo distinto.

---

<sup>175</sup> Puede encontrarse información sobre esta canción y las que siguen en (LORENZO VÉLEZ, 1982)



Se mueve en un ámbito muy estrecho entre una quinta y una sexta.

Al tratarse de una canción acumulativa que va añadiendo texto y melodía en cada repetición no vamos a explicitar la estructura formal que, además de compleja y variable, no aporta gran información en este momento pues no es posible la comparación con las estrofas regulares de los romances. Señalemos que la secuencia de incisos melódicos es, por ejemplo, en el caso de la variante de Ochavillo del Río:

AB C D D AB' E C' AB'

Siendo el inciso C el que se irá repitiendo para ir acomodando los versos que se acumulan (*las tres Marías, los cuatro clavos, ...*).

Por razones similares no clasificamos el perfil de la melodía según el sistema que venimos empleando. Ya hemos señalado la monótona repetición del arco que cae una y otra vez en la nota final del modo.

La secuencia de incisos introduce una métrica muy variada en la que se van sucediendo compases binarios y ternarios. Algo tiene que ver con esta sucesión irregular el ajuste a los finales masculinos o femeninos de los incisos que responden a las palabras agudas o llanas en cada verso. Además los versos no tienen una longitud estable sino que varían entre las 6 y las 11 sílabas. Los comienzos son todos anacrúsicos y reproducen la misma fórmula anafóricamente.

El resultado de todo ello es una pegadiza cantinela que alivia la monotonía de la repetición con la variedad de la rítmica y que se corresponde con el estilo narrativo severo.

\* \* \*

# 125. LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (II)

[0423/125]

Versión de Adamuz  
Ana, Pastor Mancheño, 2009

♩. = 80

320

Do-ce pa - la - bras re-tor-ne - a - das, di-me la u - na, la u-na es

u - na, la que pa-rió en Be-lén y que-dó pu - ra, la que pa-rió en Be-lén y que-dó

pu - ra. Do-ce pa - la - bras re-tor-ne - a - das, di-me las dos, — las dos ta -

bli - tas de Moi - sés don-de Je - su - cris - to pu-so sus pies pa-ra ba -

jar — a la ca-sa san-ta de Je-ru-sa - lén, hom-bre va - rón — di-me

quién te a-lum-bra más me a-lum-bra el sol, que no la lu - na, la lu-na es u - na, la que pa-

rió en Be-lén y que-dó pu - ra, la que pa-rió en Be-lén y que-dó pu - ra.

Doce palabras retorneadas  
la una, la una es una,  
y quedó pura.

dime la una:  
la que parió en Belén

Doce palabras retorneadas  
las dos tablitas de Moisés  
para bajar  
¡Hombre, varón!  
más te alumbra el sol  
la luna es una,  
y quedó pura.

dime la dos:  
donde Jesucristo puso sus pies  
a la casa santa de Jerusalén.  
dime quién te alumbra,  
que no la luna  
la que parió en Belén

De las doce palabras de Moisés  
la tres, las tres Marías,  
las dos tablitas de Moisés  
para bajar  
¡Hombre, varón!  
más te alumbra el sol  
la luna es una,

dime la tres,  
donde Jesucristo puso sus pies  
a la casa santa de Jerusalén.  
dime quién te alumbra,  
que no la luna  
la que parió en Belén

y quedó pura. [...]

[Versión de **Adamuz** de Ana Pastor Mancheño (86 a) . Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 19 de noviembre de 2009. (Música registrada).]

\* \* \*

Aunque se trata de una melodía distinta a la anterior, presenta las mismas características: monotonía en la repetición de unos incisos melódicos que como una rueda que gira van reproduciendo una y otra vez el arco que cae sobre la misma nota. Hay aquí una novedad, pues los primeros incisos se mueven en un ámbito inferior, mientras que los finales se elevan al tetracordo superior. Con todo, el conjunto del tema no excede la 7ª. Emplea también el modo de *mi*.

Aquí hay mayor regularidad rítmica aunque no es completa y se presenta alguna polimetría. También predominan como en la versión anterior los comienzos anacrúsicos y los finales femeninos y se acomoda al estilo narrativo severo.

\* \* \*

## 126. LA BARAJA

[0470/126]

Versión de Puente Genil  
abuela de una alumna del IES "Manuel Reina", 1983

321 

Estando un soldado en misa  
le ha llamado su sargento,  
Óigame usted mi sargento  
la baraja de los naipes  
para que de Dios te acuerdes  
Para principiar el juego,  
que es un solo Dios inmenso,

con su naipe entretenido,  
se ha hecho el desentendido.  
si me quiere usted escuchar,  
yo se la voy a explicar  
cuando vayas a jugar.  
yo considero en el as  
sin él no puede haber *ná*.

En el dos yo considero  
toda la Pasión de Cristo,  
En el tres yo considero  
son tres divinas personas  
En el cuatro considero  
aquel que no los creyere  
En el cinco considero  
cúralas con humildad  
En el seis yo considero  
los seis días trabajando  
En el siete considero  
que pasó la Virgen Pura  
En la sota considero  
que con sus manos limpió  
En el caballo contemplo  
que con su lanzada fuerte  
En el rey yo considero  
que antes de subir al cielo,  
La baraja de los naipes  
toda la Pasión de Cristo

que es la cosa más hermosa,  
angustiada y dolorosa  
son tres divinas personas;  
y un solo Dios verdadero  
que son los cuatro Evangelios,  
no tendrá parte en el cielo.  
las llagas del Redentor  
para dárselas al Señor.  
cuando Dios al mundo hizo  
y descansando el domingo.  
que son los siete dolores  
por nosotros, pecadores.  
que es la mujer más piadosa,  
a Jesús su cara hermosa.  
el *Ogino*<sup>176</sup> en el Calvario,  
hirió el sagrado costado.  
hombre de tanto poder  
se ha entregado a padecer.  
ya la tenéis explicada,  
dolorosa y angustiada.

[Versión de **Puente Genil** de la abuela de una alumna del IES "Manuel Reina". Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 1983. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Luque  
Isabel González, 1978

♩ = 80

322

Es - tan - do un sol - da - do en mi - sa con sus car - ta' en - tre - te -  
ni - do, y ha lle - ga - do su sar - gen - to, y al mo -  
men - to le ha re - ñi - do y ha lle - ga - do su sar -  
gen - to, y al mo - men - to le ha re - ñi - do

Estando un soldado en misa  
y ha llegado su sargento  
Para que usted no me riña,  
la baraja de los *neipes*  
Para *prencipiar* el juego  
que es un solo Dios inmenso  
En el dos yo considero

con sus cartas entretenido  
y al momento le ha reñido.  
ni tampoco me haga nada  
yo se la daré explicada.  
yo considero en el as  
y que no puede haber más.  
que es la carta más hermosa

<sup>176</sup> *Ogino*. Se refiere a Longinos, nombre con el que se conoce al soldado romano que en el Calvario atravesó al crucificado con su lanza.

toda la Pasión de Cristo  
 En el tres yo considero  
 Las tres divinas personas  
 En el cuatro considero  
 que aquel que no los creyera  
 En el cinco considero  
 procura con humildad  
 Y en el seis yo considero  
 trabajaba los seis días  
 En el siete considero  
 que pasó la Virgen Pura  
 En el ocho considero  
 que en el árbol de la Cruz  
 En el nueve considero  
 que María tuvo a Jesús  
 Y en la sota considero  
 que con su toca limpió  
 Y en el caballo contemplo  
 que con su lanza rompió  
 Y en el rey yo considero  
 que en el cielo y en la tierra  
 La baraja de los *neipes*  
 que perdonen los presentes

y *aflegida* y dolorosa.  
 las tres divinas personas  
 y un solo Dios verdadero.  
 que son los cuatro evangelios  
 no tendrá parte en el cielo.  
 las llagas del Redentor  
 curárselas al Señor.  
 cuando Dios el mundo hizo  
 y descansaba el domingo.  
 que son los siete dolores  
 con nosotros, pecadores.  
 y aquel divino Señor  
 ocho palabras habló.  
 que fueron los nueve meses  
 y en su santísimo vientre.  
 aquella mujer piadosa  
 a Jesús su cara hermosa  
 la subida del Calvario  
 y aquel divino costado.  
 hombre de tanto poder  
 está obligado a padecer.  
 ya la tiene usted explicada  
 si ha tenido alguna falta.

[Versión de **Luque** de Isabel González (52 a), madre de una alumna del IES "Baena". Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1978. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de El Arrecife  
 Caridad Echevarría Ots, 2002

323  $\text{♩} = 96$

La ba - ra - ja de los nai - pes, ni - ña, te ven-go a ex-pli -  
 car, pa - ra que de Dios te a - cuer - des cuan-do  
 va - yas a ju - gar. pa - ra que de Dios te a -  
 cuer - des cuan-do va - yas a ju - gar.

La baraja de los naipes, niña,  
 para que de Dios te acuerdes  
 Para comenzar el juego,  
 que es la carta más hermosa  
 En el dos yo considero  
 [toda la Pasión de Cristo]

te vengo a explicar,  
 cuando vayas a jugar.  
 yo considero en el as,  
 y que no puede haber más.  
 que es la carta más hermosa  
*aflegida y dolorosa*].

En el tres yo considero  
 las tres divinas personas  
 En el cuatro considero  
 que le clavan al Señor  
 En el cinco considero  
 /...../  
 En el seis yo considero  
 trabajar todos seis días  
 En el siete considero  
 que pasó la Virgen Pura  
 En el ocho considero  
 que en la tierra y en el cielo  
 En el nueve considero  
 que llevó la Virgen pura  
 Y en la sota considero  
 /...../  
 Y en el caballo contemplo  
 que con su lanza rompió  
 Y en el rey yo considero  
 que se ha subido a los cielos

las tres divinas personas,  
 y un solo Dios verdadero.  
 que fueron los cuatro clavos  
 para subirlo al Calvario.  
 /...../  
 /...../  
 en que Dios el mundo hizo,  
 y descansar el domingo.  
 que son los siete dolores  
 por nosotros, pecadores.  
 aquel divino Señor  
 ocho palabras habló.  
 que fueron los nueve meses  
 a Jesucristo en su vientre.  
 /...../  
 /...../  
 a Ogino<sup>177</sup> en el Calvario  
 aquel divino costado.  
 hombre de grande poder  
 y nos dejó padecer.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Caridad Echevarría Ots (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2002. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Carcabuey  
 Sixto Benítez Muriel, Araceli García Expósito, 2009

♩ = 100

324

Es-tan-do un sol-da-do en mi-sa con los nai-pes en-tre-te - ni - do lo halla-

ma-do su sar - gen-to se ha he - cho el de sen-ten - di - do.

Estando un soldado en misa  
 lo ha llamado su sargento  
 Lo han cogido dos soldados  
 -Yo quiero que declare  
 -Por lo que tú eres prendido  
 la baraja de los naipes  
 En el as yo considero  
 .....  
 En el dos yo considero  
 suspirad con alegría  
 En el tres yo considero  
 toda la Pasión de Cristo  
 En el cuatro considero  
 y aquel que no los creyere

con los naipes entretenido  
 se ha hecho el desentendido.  
 y con rigor lo han prendido:  
 por lo que lo he sorprendido.  
 yo te lo voy a explicar:  
 dolorosa y angustiada.  
 que hay un solo Dios inmenso,  
 .....  
 las Tablas del Redentor  
 y alabado sea el Señor.  
 las tres cartas más divinas  
 dolorosa y afligida.  
 que son los cuatro evangelios  
 no tendrá parte en el cielo.

<sup>177</sup> Longinos.

En el cinco considero  
 suspirad con alegría  
 Y en el seis yo considero  
 trabajar de noche y día  
 En el siete considero  
 que pasó la Virgen Pura  
 En la sota considero  
 que con sus manos limpió  
 En el caballo contemplo  
 que con su lanza rompió  
 Y en el rey yo considero  
 que quiso subir al cielo  
 La baraja de los naipes  
 toda la pasión de Cristo

las llagas del Redentor  
 y alabado sea el Señor.  
 cuando Dios el mundo hizo  
 para descansar el domingo.  
 que son los siete dolores  
 con nosotros, pecadores.  
 que es una mujer piadosa  
 a Jesús su cara hermosa  
 que es el Monte del Calvario  
 y aquel divino costado.  
 hombre de grande poder  
 por no vernos padecer.  
 ya la tienes usted explicada  
 dolorosa y angustiada.

[Versión de **Carcabuey** (Córdoba), de Sixto Benítez Muriel (73 a) y Araceli García (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
 Damiana Montenegro Zamorano, 2009

♩ = 100

325

La ba - ra - ja de los nai-pes yo te la voy a ex - pli - car pa - ra

que de Dios te a - cuer - des cuan - do va - yas a ju - gar, pa - ra

que de Dios te a - cuer - des cuan - do va - yas a ju - gar.

La baraja de los naipes  
 para que de Dios te acuerdes  
 Para *\*prencipiar* el juego  
 que es un solo Dios inmenso  
 En el dos me considero  
 toda la Pasión de Cristo  
 En el tres me considero  
 las tres divinas personas  
 En el cuatro considero  
 que aquel que no los creyera  
 En el cinco considero  
 lávalas con humildad,  
 Y en el seis me considero  
 trabajando los seis días  
 En el siete considero  
 que Jesús habló en la Cruz  
 En el ocho considero  
 que pasó la Virgen Pura

yo se la voy a explicar  
 cuando vayas a jugar.  
 yo considero en el as  
 que no ha podido ser más.  
 que es la carta más piadosa  
 afligida y dolorosa.  
 las tres divinas personas  
 y un solo Dios verdadero.  
 que son los cuatro evangelios  
 no tenía parte en el cielo.  
 las llagas del Redentor,  
 límpiaselas al Señor.  
 cuando Dios el mundo hizo  
 para descansar el domingo.  
 que son las siete palabras  
 para bien de nuestras almas.  
 que son los ocho dolores  
 por nosotros, pecadores.

En el nueve considero  
que María tuvo a Jesús  
Y en la sota considero  
que con su toca limpió  
Y en el caballo contemplo  
que con su lanza rompió  
En el rey yo considero  
bajó del cielo a la tierra  
La baraja de los naipes  
toda la Pasión de Cristo

que esos son los nueve meses  
y en su santísimo vientre.  
que es la mujer más piadosa  
a Jesús su cara hermosa.  
es un *simio* en el Calvario  
y aquel divino costado.  
hombre de tanto poder,  
para tanto padecer.  
ya la tenéis explicada  
afligida y angustiada.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Damiana Montenegro Zamorano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios]

\* \* \*

También es relativamente popular esta canción enumerativa que a través de las cartas numeradas de la baraja española va trayendo ante la imaginación elementos de la Pasión de Cristo.

Se apoya en una melodía muy similar a las del romancero y que puede ser analizada como estas. Es una melodía tonal en modo mayor que remarca en sus giros los acordes de tónica y dominante. Se mueve en el ámbito de una séptima, aunque la variante de Hinojosa lo extiende hasta la novena.

Tiene una estructura sencilla que representamos en el siguiente esquema para el caso de Carcabuey:

A	→	B	C	D
a		b	c	d

Las demás variantes repiten los dos últimos hemistiquios con sus incisos musicales:

A	→	B	C	D	C	D
a		b	c	d	c	d

y la de Puente Genil también los dos primeros:

A	→	B	A	→	B	C	D	C	D
a		b	a		b	c	d	c	d

Considerando la estructura de Carcabuey, podemos reconocer un perfil del tipo VI por el claro contras que se establece entre los dos primeros incisos encadenados y la semejanza entre los dos últimos.



Rítmicamente es bastante regular como nos muestra la variante de Puente Genil, aunque en las restantes aparece la polimetría binario-ternario por la prolongación de los finales de los incisos.

El comienzo es anacrúsico con un arpeggio que presenta el acorde de tónica. El final, masculino. Responde al estilo narrativo melódico.

Entre las distintas variantes solo hay las pequeñas diferencias que hemos detallado resultando en general muy parecidas.

En *El romancero de Fernán Núñez* se encuentra una variante de este tema en todo similar a las nuestras (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n).

\* \* \*

## 127. EL ARADO

[/-]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 124

326

Ya Be - lén ten - go que ir cuan-do es - té la gen - te  
jun - ta pa - ra re - ga - lar - le al Ni - ño un a - ra - do con su yun - ta.

Y a Belén tengo que ir  
para regalarle al Niño  
Un arado con su yunta  
que salgan los marineros  
La mancera, el rosal  
María, Madre de Dios,  
Madre de los pecadores,  
le haremos a la Virgen  
Y el gañán con que varando  
esas son las disciplinas  
Con que a Jesús lo azotaron  
que salgan los marineros  
La reja era la lengua,  
en al cabo digamos:  
¡Viva Sagrada María!  
le haremos a la Virgen  
Los bueyes son los sayones,  
desde casa de Caifás  
Hasta el Monte del Calvario  
que salgan los marineros

cuando esté la gente junta  
un arado con su yunta.  
.....  
a puerto de caridad.  
donde nacen *toas* las flores,  
Madre de los pecadores.  
vamos a coger romero,  
de las flores un sombrero.  
lleva la vara en la mano,  
con que a Jesús lo azotaron.  
¡viva la estrella real!  
a puerto de caridad.  
la que todo lo decía,  
¡Viva Sagrada María!  
vamos a coger romero,  
de las flores un sombrero.  
los que siempre van tirando  
hasta el Monte del Calvario.  
¡viva la estrella real!  
a puerto de caridad.

Los frunciles son esparto  
para no lastimar el pecho  
De Jesús Sacramentado,  
que salgan los marineros  
Y ese clavo que atraviesa  
es el clavo que atraviesa  
Los pies de Nuestro Señor,  
le haremos a la Virgen

siempre los llevan al lado  
de Jesús Sacramentado.  
viva la estrella real!  
a puerto de caridad.  
la garganta y el timón,  
los pies de Nuestro Señor.  
vamos a coger romero,  
de las flores un sombrero.

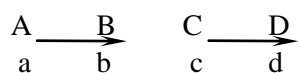
[Versión de **Ochavillo del Río**, de Leocadia Hens Hens (79 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 55 hemistiquios.]

\* \* \*

Aquí son los elementos del arado los que se van enumerando para ir recordando como en la Baraja momentos de la Pasión. El texto de esta versión recogida en Ochavillo del Río y la única que hemos encontrado difiere bastante de las que se han recogido en el centro de la Península (FRAILE GIL, 1989).

La melodía con la que nos lo han entonado presenta rasgos muy arcaicos. La consideramos modal en el modo de *do*, aunque su estrecho ámbito de una sexta no permite conclusiones definitivas.

La estructura que presenta es muy sencilla y en todo comparable a la de muchos romances:



por lo que es fácil analizar su perfil que corresponde como el de muchos romances de su estilo al tipo VI.

El compás es regular, en ritmo binario, con comienzo anacrúsico y final femenino.

Todos sus rasgos la inscriben en el estilo narrativo severo.

\* \* \*

### M.3) DIVERSAS

#### 128. VESTIR AL CURA (I)

[-/-]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 128

327

El cu - ra no va a la i - gle - sia, la ma - má di - ce por qué. Por - que

no tie - ne za - pa - tos, za - ta - tos yo le da - ré. Los za -

pa - tos zu - rru - tra - cos con su pun - ta y su ta - cón. Kri - kri - li - son. El cu

ra no va a la i - gle - sia, la ma - má di - ce por qué. Por - que no tie - ne cal -

ce - tas, cal - ce - tas yo le da - ré. Las cal - ce - tas con sus le - tras, los za -

pa - tos, zu - rru - tra - cos con su pun - ta y su ta - cón. Kri - kri - li - son.

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene zapatos,  
Los zapatos, zurrutracos,

la mamá dice porqué.  
zapatos yo le daré.  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene calcetas,  
Las calcetas con sus letras.  
los zapatos, zurrutracos,

la mamá dice porqué.  
calcetas yo le daré.  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene calzones,  
Los calzones con botones  
los zapatos, zurrutracos,

la mamá dice porqué.  
calzones yo le daré.  
las calcetas con sus letras.  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene camisa,

la mamá dice porqué.  
camisa yo le daré.

La camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
los zapatos, zurrutracos,

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene chaleco,  
El chaleco con sus flecos  
los calzones con botones,  
los zapatos, zurrutracos,

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene chaqueta,  
La chaqueta con sus vueltas.  
la camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
los zapatos, zurrutracos,

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene corbata,  
La corbata, mete y saca,  
el chaleco con sus flecos,  
los calzones con botones,  
los zapatos, zurrutracos,

El cura no va a la iglesia,  
Porque no tiene bonete,  
El bonete, saca y mete,  
la chaqueta con sus vueltas.  
la camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
los zapatos, zurrutracos,

los calzones con botones  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

la mamá dice porqué.  
chaleco yo le daré.  
La camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

la mamá dice porqué.  
chaqueta yo le daré.  
el chaleco con sus flecos  
los calzones con botones,  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

la mamá dice porqué.  
corbata yo le daré.  
la chaqueta con sus vueltas.  
la camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

la mamá dice porqué.  
bonete yo le daré.  
la corbata, mete y saca,  
el chaleco con sus flecos,  
los calzones con botones,  
con su punta y su tacón,  
*Kri, krilisón.*

[Versión de **Ochavillo del Río**, de Leocadia Hens Hens (78 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 26 de mayo de 2009. (Música registrada).]

\* \* \*

♩ = 108

328

Ya no va el cura a la iglesia, la dama dice por qué. Por-que

no tie - ne za - pa tos, za - ta - tos yo le da - ré. Los za -

pa-tos zu-rru - tra-cos con su pun-ta y su ta - cón. *Kris te e-lei - son.* Ya no

va el cura a la iglesia, la dama dice por qué. Por-que no tie-ne cal -

zo - nes cal-zo - nes yo le da - ré. Las cal - zo - nes con bo - to - nes, los za -

pa-tos, zu-rru - tra-cos con su pun-ta y su ta - cón. *Kris te e-lei - son.*

Ya no va el cura a la iglesia,  
Porque no tiene zapatos,  
Los zapatos, zurrutracos,

la dama dice porqué.  
zapatos yo le daré.  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

Ya no va el cura a la iglesia,  
Porque no tiene calzones,  
Los calzones sin botones,  
los zapatos, zurrutracos,

la dama dice porqué.  
calzones yo le daré.  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

Ya no va el cura a la iglesia,  
Porque no tiene camisa,  
La camisa, larga y lisa,  
los zapatos, zurrutracos,

la dama dice porqué.  
camisa yo le daré.  
los calzones sin botones,  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

Ya no va el cura a la iglesia,  
Porque no tiene chaleco,  
El chaleco con sus flecos,  
los calzones sin botones,  
los zapatos, zurrutracos,

la dama dice porqué.  
chaleco yo le daré.  
la camisa, larga y lisa,  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

Ya no va el cura a la iglesia,

la dama dice porqué.

Porque no tiene chaqueta,  
La chaqueta con faldeta.  
la camisa, larga y lisa,  
los zapatos, zurrutracos,

chaqueta yo le daré.  
el chaleco con sus flecos  
los calzones sin botones,  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

Ya no va el cura a la iglesia,  
Porque no tiene sombrero,  
El sombrero con bolero,  
el chaleco con sus flecos,  
los calzones sin botones,  
los zapatos, zurrutracos,

la dama dice porqué.  
sombrero yo le daré.  
la chaqueta con faldeta.  
la camisa, larga y lisa,  
  
con su punta y su tacón,  
*Kriste eleison.*

[Versión de **La Herrería**, de Josefina Servando López (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en Hinojosa del Duque el 26 de mayo de 2009. (Música registrada).]

\* \* \*

Esta canción acumulativa es costumbre cantarla en Navidad. Su contenido jocoso encaja perfectamente con el ambiente festivo de esos días.

Lo más llamativo del tema melódico es cómo alcanza y subraya el tono burlón de la canción. El carácter iterativo del pasaje melódico de solo dos notas que se va incrementando con la acumulación de prendas del cura al que se va vistiendo de arriba a abajo, cada una con sus atributos, va creando una tensión creciente que solo se resuelve con la parodia de *Kyrie eleison* que cierra cada estrofa.

Es una melodía tonal en modo mayor bien caracterizada por su basculación insistente entre la dominante y la tónica. Se mueve en un intervalo reducido de una sexta.

La estructura se aleja de las habituales debido al fragmento acumulativo (C) que crece con cada vuelta:

$\begin{array}{c} A \quad B \\ \xrightarrow{\quad} \\ a \quad b \end{array}$	$\begin{array}{c} A \quad B \\ \xrightarrow{\quad} \\ a \quad b \end{array}$	$\begin{array}{cc} C \dots & D \\ c \dots & e. i. \end{array}$
--	--	--

aunque si prescindimos de los elementos acumulativos y el bordoncillo final, aparece la fórmula de un inciso que se repite tan habitual en los romances.

También el perfil puede clasificarse como del tipo VI si prescindimos de los citados elementos.

La métrica es binaria y solo se rompe su regularidad en el estribillo final. El comienzo es anacrúsico y los finales predominantemente masculinos como exige la rima.

Por la sencillez de su construcción, el estilo de este tema puede considerarse narrativo severo.

\* \* \*

## 129. VESTIR AL CURA (II)

[-/-]

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, María Ballesteros  
Francisco Jiménez, Araceli García Expósito, 2009

♩ = 128

329

El cu - ra ya no va a mi - sa, la ni - ña di - ce por qué. Por -  
que no tie-ne za - pa - tos, za - pa - tos yo le da - ré. Los za - pa - tos con sus  
la - zos, con su pun - ta y su ta - cón, que bai - le la gi - ta - ni - lla, que  
bai - le la gi - ta - nón. El cu - ra ya no va a mi - sa, la ni - ña di - ce por  
qué. Por - que no tie-ne cal - ce - tas, cal - ce - tas yo le da - ré. Las cal -  
ce - tas con sus le - tras, los za - pa - tos con sus la - zos, con su pun - ta y su ta -  
cón, que bai - le la gi - ta - ni - lla, que bai - le la gi - ta - nón.

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene zapatos,  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene calcetas,  
Las calcetas *consoletas*.  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene calzones,  
Los calzones con botones

dice la niña porqué.  
zapatos yo le daré.  
con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
calcetas yo le daré.

con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
calzones yo le daré.  
las calcetas *consoletas*.

Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene camisa,  
La camisa, larga y lisa,  
las calcetas *consoletas*.  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene chaleco,  
El chaleco con sus flecos  
los calzones con botones,  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene sotana,  
La sotana con su hermana.  
la camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

El cura ya no va a misa,  
Porque no tiene bonete,  
El bonete, se le mete,  
el chaleco con sus flecos,  
los calzones con botones,  
Los zapatos, con sus lazos,  
*¡que baile la gitanilla,*

con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
camisa yo le daré.  
los calzones con botones

con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
chaleco yo le daré.  
La camisa, larga y lisa,  
las calcetas *consoletas*.  
con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
sotana yo le daré.  
el chaleco con sus flecos  
los calzones con botones,

con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

dice la niña porqué.  
bonete yo le daré.  
la sotana con su hermana.  
la camisa, larga y lisa,  
las calcetas con sus letras.  
con su punta y su tacón,  
*que baile la gitanón!*

[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a), María Ballesteros (65 a) y Araceli García (74 a).  
Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada)]

\* \* \*

En Carcabuey nos cantaron esta graciosa canción acumulativa con una melodía distinta a la de la versión anterior. Guarda mucho parecido con esta, sobre todo en el aire burlón general y en el carácter iterativo de los incisos que se acumulan. Esta repetición caería en la monotonía si no se entendiera, y así lo hacen los intérpretes, como un singular trabalenguas. De hecho, nos lo cantaron con un progresivo *acelerando* que acaba vertiginosamente y entre carcajadas.

También es una melodía tonal en modo mayor pero se desenvuelve en un ámbito de una novena pues situándose preponderantemente en el tetracordo superiores, emplea el inferior para los finales.



La estructura es muy interesante pues con pocos elementos, solo tres incisos, va combinando el texto construyendo de forma original cada estrofa:

A	B	C	C'	A...	A	B	C	C'
a	b	c	d	e...	--vuelta--		estribillo	

No es posible vincular esta estructura compleja con los tipos de perfil que empleamos en nuestro estudio.

El ritmo binario es regular. Los comienzos son anacrúsicos y los finales masculinos.

El estilo ha perdido la severidad de la versión anterior y se percibe como narrativo melódico.

\* \* \*

### 130. LA FELICIANA

[-/-]

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, 2009

330  $\text{♩} = 60$

Vá-mo-nos pa - ra Be - lén que es-ta no- che es. No- che  
bue- na y es-te ni- ño tie - ne frí - o ya mí me da  
mu - cha pe - na Fe - li - cia-na, si vas, si vas a la mi - ca, ve - rás la pi -  
li - ta del a, del a-gua ben di - ta y si te en-con- tra-ras con el con el er-mi-  
ta- ño, me lo me- lo, me- lo, me- lo, me lo me lo trai-go

\* \* \*

♩ = 90

Vá-mo-nos pa - ra Be - lén que es - ta no che es No - che - bue na

y es - te ni - ño tie - ne frí - o y a mí me da mu - cha

pe - na Fe - li - cia - na, si vas, si vas a la mi - ca, ve - rás la pi -

li - ta del a, del a - gua ben di - ta y si te en - con - tra - ras con el con el er - mi -

ta - ño, me lo "me - lo, me - lo, me - lo, me lo me lo trai - go"

Vámonos para Belén  
y este niño tiene frío  
*Feliciano,*  
*verás la pilita*  
*y si te encontraras*  
*me lo, me lo, me lo,*

que esta noche es Nochebuena  
y a mí me da mucha pena.  
*si vas a la mica,*  
*del agua bendita*  
*con el ermitaño, "me lo,*  
*me lo traigo"*

[Versión de **Carcabuey** de Sixto Benítez Muriel (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Esta interesante canción fue recogida (el texto al menos) por Virtudes Atero y Pedro Piñero en Arcos de la Frontera como recoge este último en un artículo que le dedicó más tarde (PIÑERO RAMÍREZ P. M., 2004). En él nos da cuenta de otras versiones recogidas en Castilla. Recientemente, Estrella Morente la ha grabado bajo el título "Villancicos del Albaicín" en su disco *Calle del aire* (2001) donde la interpreta con una melodía muy parecida a la recogida en Carcabuey. Las diferencias en el texto y en la propia melodía nos indican que la versión cordobesa también cantada como villancico, es independiente de la difundida por la cantaora granadina.

El conjunto de la canción es una excelente muestra de la gracia y originalidad de la tradición oral andaluza (que es también la castellana) en la elaboración vocal de los

estribillos. En este caso son los encabalgamientos de los versos conjugados con las síncopas los que proporcionan el carácter alegre a la melodía.

El sistema tonal en que se encuadra es el modo de *la* y se mueve en un ámbito de una séptima.

Si prescindimos del estribillo, que se aparta del patrón de las melodías que analizamos, la estrofa sí que se ajusta a una estructura habitual y de las más sencillas:

A	B	A	B
a	b	a	b

Y el perfil queda determinado por la simetría de la estructura en el tipo VI.

Presenta la polirritmia característica de tantas melodías españolas que se mueven entre un 3/4 y un 6/8 generando un perpetuo movimiento sincopado. El comienzo es tético repitiendo la nota y el final femenino.

El estilo de la melodía de la estrofa es narrativo melódico, aunque el estribillo tiende al lírico.

\* \* \*

### 131. MADRUGABA Y ERA LA UNA

[/-]

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Lucía Mújica, Felipa Masiñano Manzanedo,  
Antonia Cabello Lozano, 2009

$\text{♩} = 132$

331 

Ma-dru - ga - ba ye - ra la u - na, que ni u - na ni me - dia ni

na da, co - mo la ma - dru - ga - da. Ya la di - a na. Ma - dru -

ga - ba ye - ra la dos, que ni dos ni u - na ni me - dia ni

na da, co - mo la ma - dru - ga - da. Ya la di - a na.

Madrugaba y era la una,  
que ni una, ni media ni nada.  
*Como la madrugada,*

*y a la diana.*

Madrugaba y eran las dos,  
Que ni dos, ni una, ni media ni nada.  
*Como la madrugada,*  
*y a la diana.*

Madrugaba y eran las tres,  
Que ni tres, ni dos, ni una, ni media ni nada.  
*Como la madrugada,*  
*y a la diana.*

Madrugaba y eran las cuatro, [...]  
Madrugaba y eran las cinco, [...]  
Madrugaba y eran las seis, [...]  
Madrugaba y eran las siete, [...]  
Madrugaba y eran las ocho, [...]  
Madrugaba y eran las nueve, [...]  
Madrugaba y eran las diez, [...]  
Madrugaba y eran las once, [...]  
Madrugaba y eran las doce, [...]

[Versión de **El Porvenir** (Fuente Obejuna) de Felipa Masiñano Manzanedo (83 a), Antonia Cabello Lozano (70 a) y Lucía Mújica (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada).]

\* \* \*

Esta canción enumerativa que se ha recogido también en La Mancha (LORENZO VÉLEZ, 1982), emplea una sencilla melodía tonal en modo mayor que hace de soporte de la retahíla que va acumulando las horas del día como si de una larga letanía se tratara. Aunque deformada en el segundo inciso que va creciendo a medida que se acumula la serie, puede percibirse una estructura de cuatro incisos A B C D que se acomodan al perfil del tipo III, pues nos ofrece un ascenso en los tres primeros incisos antes de caer en el último.

Presenta polimetría binario-ternario en los dos últimos incisos, los que corresponden al pequeño estribillo. A esta hay que añadir la ruptura métrica que supone la repetición de la fórmula acumulativa. El comienzo es anacrúsico con un salto de cuarta tras la repetición de la nota y el final femenino,

Pertenece al estilo narrativo melódico.

# 132. ESTANDO LA MORA

[/-]

Versión de Villaviciosa

Francisca Sedano Hernández, Rafaela Serrano Fernández

Rosario Calero Cabello, Balbina Cabrera Blanco, 2009

♩ = 124

332

Es - tan-do la mo - ra pues-ta en su lu - gar, ha ve-ni-do la mos-ca

pa-ra ha-cer - le mal. Es - tan-do la mos-ca pues-ta en su lu - gar, ha ve-ni-do la a-

ra-ña pa-ra ha-cer - le mal. La a - ra-ña a la mos-ca, la mos-ca a la mo-ra pí - ca - ra trai-

do - ra me quie-re ma - tar, es-tan do yo so - la pues-ta en mi lu - gar

Estando la mora  
ha venido la mosca

puesta en su lugar,  
para hacerle mal.

Estando la mosca  
ha venido la araña  
*La araña a la mosca,  
pícara traidora  
estando yo sola*

puesta en su lugar,  
para hacerle mal.  
*la mosca a la mora,  
me quiere matar,  
puesta en mi lugar.*

Estando la araña  
ha venido la rata  
*La rata a la araña.  
La araña a la mosca,  
pícara traidora  
estando yo sola*

puesta en su lugar,  
para hacerle mal.  
*la mosca a la mora,  
me quiere matar,  
puesta en mi lugar.*

Estando la rata  
ha venido el gato  
[...]  
Estando la gato  
ha venido el perro  
[...]  
Estando la perro  
ha venido el palo  
[...]  
Estando la palo  
ha venido el fuego  
[...]

puesta en su lugar,  
para hacerle mal.  
puesta en su lugar,  
para hacerle mal.  
puesta en su lugar,  
para hacerle mal.  
puesta en su lugar,  
para hacerle mal.

[Versión de Villaviciosa de Francisca Sedano Hernández (82 a), Rafaela Sedano Hernández (70 a) y Rosario Calero Cabello (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 5 de mayo de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Y terminamos nuestra muestra de las canciones seriadas con esta última melodía acumulativa del repertorio infantil muy popular aún.

Se trata de una sencilla melodía en el modo de *mi* que se mueve en el estrecho ámbito de una sexta. Si como hacíamos anteriormente obviamos el inciso que crece por la acumulación, que en este caso es el primero, nos resulta de nuevo una estructura de cuatro incisos que se van repitiendo según un modelo, no sencillito, pero uniforme. El perfil se ajusta al tipo I, con el punto más elevado en el segundo inciso.

Rítmicamente es muy regular con un metro binario constante. Los comienzos son anacrúsicos con un salto de cuarta ascendente o téticos repitiendo la nota. Los finales son masculinos respondiendo a las palabras de acentuación aguda.

El estilo es narrativo severo.

\* \* \*



#### **4.2. Tabla comparativa del romancero tradicional y vulgar tradicionalizado**





Romance	Núm	Localidad	Nº mel	Sistema tonal	Ámbito	Estructura (M)	Tipología (E. W.)	Intervalo inicial	Compás	Inicio/final	Carácter/estilo	Métrica literaria
CONDE CLAROS (I)	1	Puente Genil	1	Modo de do (con inflexión al modo de mi)	7ª do-si	A B C (ei) D C (ei) D	Tipo VI	Arpegio asc.	Subd. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (e. i.)
	2	Ochavillo del Río			8ª do-do							
	3	Montemayor			8ª do-do							
	4	Fuente Obejuna			7ª do-si				Binario 2/4			
	5	Peñalosa			6ª mi-do				Ternario 3/8			
CONDE CLAROS (II)	6	Ojuelos Altos	2	Modo de do (con inflexión al modo de mi)	7ª re-do	A B C D	Tipo II	1+1+4ª asc.	Binario 2/4	Acéfalo/femenino	Narrativo melódico	Oct.
CONDE NIÑO (I)	7	La Victoria	3	Tonal: mayor	9ª do-re	A B C A' C A'	-	1+6ª asc.	Subd. ternaria 6/8	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
CONDE NIÑO (II)	8	San Sebastián de los Ballesteros	4	Modo de sol	9ª sol-la	A B C D	Tipo I	1+4ª asc.	Polimetría 6/8 + 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
GERINELDO (I)	9	Ochavillo del Río	5	Tonal: mayor	9ª sol-la	A B C D E	-	1+4ª asc... arpegio asc.	Subd. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.3º)
	10	Almodóvar del Río										
	11	Villaviciosa										
GERINELDO (II)	12	Villanueva de Córdoba	6	Modo de mi	9ª mi-fa	A B C D	Tipo II	8ª asc.	Subd. ternaria 3/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
GERINELDO (III)	13	Montemayor	7	Tonal: menor	11ª la-re	A B C D E F	Tipo II*	4ª asc.	Polimetría 6/8 + 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
	14	Fernán Núñez										
	15	Puente Genil										
GERINELDO (IV)	16	Carcabuey	8	Modo de sol	7ª fa-mi	A B C D C D	Tipo VI?	4ª asc.	Polimetría 6/8 + 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
GERINELDO (V)	17	Fuente Obejuna	9	Tonal: menor	10ª la-do	A A' B C B C	Tipo V	4ª asc.	Subd. ternaria 6/8 con fracturas	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (melism)
GERINELDO (VI)	18	El Porvenir	10	Tonal: menor	10ª la-do	A B C D	Tipo V	1+1+3ª asc.	Binario 2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
GERINELDO (VII)	19	Fuente Obejuna	11	Modo de mi	6ª re-si	A A'	-	-	Subd. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct.
	20	El Viso			7ª re-do	A A' B B'	Tipo VI	Floreo inferior				
EL PRISIONERO	21	Fernán Núñez	12	----- COMO LA MELODÍA Nº 7 -----								
	22	Montalbán										
MARIANA PINEDA	23	Almodóvar del Río	13	Tonal: menor (Inf. m/M 25)	9ª mi-fa	A B C D	Tipo I	1+4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
	24	Ochavillo del Río			Ternario 3/4							
	25	Villanueva del Rey			7ª mi-re				Subdivisión ternaria 6/8			

\* Se acerca al tipo indicado sin ajustarse del todo a él.

¿DÓNDE VAS ALFONSO XII?	26	Fernán Núñez	14	Modo de do	5ª	A B C D D	Tipo I	Escala asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narr. Melódico	Oct.	
	27	Fernán Núñez			8ª	ABCD A'BC'C' EE'C'D'			Binario 6/8 o 2/4				
	28	Almodóvar del Río			5ª	A B C D			Ternario 3/4				
	29	Fuente Obejuna											
	30	Ojuelos Altos											
	31	Pozoblanco											
32	Villaviciosa												
CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA	33	Ochavillo del Río	15	Tonal: mayor (Inf. M/m 36)	11ª sol-do	A B C D E E' F G	-	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narrativo lírico	Oct./Dec.	
	34	Villanueva de Córdoba			10ª do-si								
	35	Belmez			11ª do-do								
	36	Espiel			6ª do-la			1+esc. asc.					
LA BASTARDA Y EL SEGADOR	37	El Porvenir	16	Tonal: menor (Inf. m/M 39)	10ª la-do	A B C D	Tipo I	Escala desc-ascend.	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narr. Melódico	Oct. (rep.1º y 2º)	
	38	Villanueva del Rey							Ternario 3/4 polim. 2/4				
	39	Montalbán											
LA DONCELLA GUERRERA (I)	40	Fuente Palmera	17	Tonal: menor	9ª mi-fa	A B C D	Tipo II	1+1+ floreos sup.	Cuatern. 4/4	Acéfalo/femenino	Narr. Severo	Oct.	
	41	Alcolea			9ª mi-fa				Polimetría 3+3+2				Acéfalo/masculino
	42	Ochavillo del Río			7ª sol# -fa								
LA DONCELLA GUERRERA (II)	43	Ojuelos Bajos	18	Modo de la	7ª la-sol	A B A' B'	Tipo VI	Rep. nota	Binario 2/4	Tético/masculino	Narr. Severo	Oct.	
	44	Belalcázar			6ª la-fa								
SANTA IRENE O SANTA ELENA	45	Espiel	19	Modo de mi	8ª mi-mi	A B C D C D	Tipo VI	Rep. nota	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narr. Severo	Oct. (melism)	
GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA	46	Fuente Palmera	20	Tonal: mayor	8ª si-si	A B C D E F	-	Arpeggio asc.	Polimetría 2/4 + 3/4	Anacr./femenino	Narr. Melódico	Oct.	
	47	Fuente Obejuna							Binario 2/4				
	48	Alcolea											
LA ASTURIANITA	49	San Sebastián de los Ballesteros	21	Tonal: mayor	8ª do-do	A B A' C D D' E E'	Tipo I Tipo II	Arpeggio asc.	Binario 2/4	Tético/femenino	Narr. Melódico	(8 + 6) (6 + 6)	
	50	Pozoblanco			9ª si-do								
LA DAMA Y EL PASTOR	51	Belalcázar	22	Modo de mi	9ª do-re	A B C C	Tipo I	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narr. Melódico	Oct. (2 e. i.)	
	52	Ochavillo del Río			10ª do-mi	A B C D						Oct. (e. i.)	
EL QUINTADO (I)	53	Puente Genil	23	Modo de sol con un inciso tonal	9ª re-mi	A B C D (C D)	Tipo II	Arpeggio asc.	Polimetría 2/4 + 3/4	Anacr./femenino	Narr. Melódico	Oct.	
EL QUINTADO (II)	54	Ochavillo del Río	24	Modo de mi	8ª mi-mi	A A B A'	Tipo VI	Escala asc.	Polimetría 2/4 + 6/8	Tético/femenino	Narr. Severo	Oct. (rep.)	
EL QUINTADO (III)	55	Fernán Núñez	25	Tonal: menor	9ª mi-fa	AB (AB) CD	Tipo VI	Rep. nota	Binario 2/4	Tético/femenino	Narr. Melódico	Oct.	
EL QUINTADO (IV)	56	Villanueva del Rey	26	Tonal: menor	8ª sol#-sol	A B C D	Tipo I	Floreos sup.	Polimetría 3/4+2/4 + 3/8	Tético/femenino	Narr. Melódico	Oct.	
EL QUINTADO (V)	57	Ojuelos Altos	27	Tonal: menor	10ª la-do	A B C D	Tipo II	1+1+1+4ª	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.	
	58	Montemayor			10ªsol#-si			1+1+1+1	Polimetría				

	59	Priego de Córdoba			9ª la-si			1+1+1+1	3/4 + 4/4			
	60	Luque						1+1+1+4ª				
EL QUINTADO (VI)	61	Fuente Palmera	28	Tonal: mayor	8ª do-do	A B C D	Tipo II	1+1+4ª	Polirritmia 3/4+6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LUX AETERNA	62	Fernán Núñez	29	Tonal: mayor	8ª si-si	Compleja	(Sin clasificar)	1+?	Polimetría 3/8 + 4/8	Tético/femenino	Narrativo lírico	Heptas.+ Pentas. (rep.)
	63	Puente Genil										
	64	Belalcázar										
	65	Espiel			10ª sol-si							
	66	Montoro			8ª si-si							
	67	Pozoblanco				Polimetría 3/8 + 2/8						
	68	Villaharta		10ª sol-si		Polimetría 4/4 + 3/4						
	69	Ochavillo del Río		Modo de sol	9ª re-mi				Ternario 3/4			
LA NOVIA ABANDONADA DEL CONDE DE ALBA	70	El Rinconcillo	30	Modo de do	7ª mi-re	A B C C'	Tipo VI	4ª asc.	Amalgama 7/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
BLANCAFLOR Y FILOMENA (I)	71	Pedroche	31	Tonal: mayor	8ª do-do	A B C D	Tipo I	1+arp. asc.	Binario 4/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep. 1/2 hem.)
	72	Pozoblanco										
BLANCAFLOR Y FILOMENA (II)	73	Ochavillo del Río	32	Modo de do	6ª sol-mi	A A B B	Tipo VI	2	Ternario 3/8	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct. (rep.)
DELGADINA (I)	74	La Coronada	33	Modo de sol	9ª sol-la	A B C D	Tipo III	Rep. nota	Polimetría	Acéfalo/femenino	Narrativo melódico	Oct.
DELGADINA (II)	75	El Higueral	34	Tonal: menor	7ª mi-re	A A B B'	Tipo VI	1+4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct. (rep.)
DELGADINA (III)	76	Fuente Obejuna	35	COMO LA MELODÍA Nº 3								
DELGADINA (IV)	77	Espiel	36	COMO LA MELODÍA Nº 96								
TAMAR (I)	78	Almodóvar del Río	37	Modo de la	6ª la-fa(#)	A A B C	Tipo IV – VI	1+1+5ª desc	Polimetría 2/4 + 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)
	79	Ochavillo del Río										
	80	Peñalosa										
TAMAR (II)	81	Villanueva del Rey	38	Modo de do	8ª do-do	A A B B(')	Tipo VI	Arp. asc.	Polimetría 3/4 + 5/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct. (rep.)
	82	Pedroche		Modo de sol	6ª fa-re			1+1+1	Ternario 3/8	Tético/femenino		
TAMAR (III)	83	Espiel	39	Tonal: mayor	8ª sol-sol	A A(') B B(')	Tipo VI	1+4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)
	84	Fuente Obejuna			10ª do-mi							
TAMAR (IV)	85	Pozoblanco	40	COMO LA MELODÍA Nº 31								
SILVANA (I)	86	Fernán Núñez	41	Tonal menor	7ª la-sol	A A' B C	Tipo II	1+1+ 3ª asc.	Ternario 3/8	Tético/femenino	Narrativo severo	Oct.
SILVANA (II)	87	Ochavillo del Río	42	Modo de do	8ª re-re	A B C C'	Tipo I	4ª asc.	Polimetría 3/8 + 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.

ALBANIÑA	88	Luque	43	Modo de do	8ª do-do	A B C D	Tipo II	Escala asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. con e.i. y rep.	
LA INFANTICIDA (I)	89	Montemayor	44	Tonal mayor	8ª sol-sol	A B C D	Tipo I	1+ 4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.	
LA INFANTICIDA (II)	90	Hornachuelos	45	Tonal mayor	8ª sol-sol	A B C D	Tipo III	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.	
LA INFANTICIDA (III)	91	Fuente Obejuna	46	Modo de mi	8ª mi-mi	A B C D C D	Tipo II	1+1+1+ arp. asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)	
LA INFANTICIDA (IV)	92	Adamuz	47	Modo de re	8ª re-re	A B C D	Tipo II	1+4ª asc..	Ternario 6/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct.	
LA MALA SUEGRA (I)	93	Ochavillo del Río	48	Modo de sol	9ª sol-la	A B C D	Tipo III	Doble floreo inf. Rep. nota	Polimetría 2/4 + 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.	
	94	Almodóvar del Río						Doble floreo inf.					
	95	Peñalosa						Doble floreo inf.					Binario 2/4
	96	Espiel						Rep. nota	Ternario 3/4				
	97	Villanueva del Rey		Tonal mayor	6ª do-la								
LA MALA SUEGRA (II)	98	Adamuz	49	----- COMO LA MELODÍA Nº 47 -----									
LA MALCASADA (I)	99	Ojuelos Bajos	50	Modo de la	5ª sol-re	A B C D D	Tipo II	Rep. nota	Ternario 6/8	Acéfalo/femenino	Narrativo severo	Hex. (rep.)	
LA MALCASADA (II)	100	Ochavillo del Río	51	Tonal mayor	8ª si-do	A A' B B' B''	Tipo VII	Rep. nota	Polimetría 2/4 + 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Hex. (e.i. y rep.)	
LA MALCASADA (III)	101	Adamuz	52	Modo de do	6ª do-la	A A' A'' B' C	Tipo II	1+3ª asc.	Amalgama 5/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Hept. (e.i.)	
LA MALCASADA (IV)	102	Montoro	53	Modo de la	7ª mi-do	A A B C	Tipo VI	Escala asc.	Polimetría 3/4 + 2/4	Tético/femenino	Narrativo severo	Hex. (e.i.)	
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (I)	103	El Higueral	54	Tonal mayor/modo de mi	8ª mi-mi	A B C D C D	Tipo V	Rep. nota	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)	
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (II)	104	El Arrecife	55	Modo de la (hipodórico)	7ª la-sol	A A B B'	Tipo VI	Escala desc.	Ternario 3/8 o 3/4	Tético/femenino	Narrativo severo	Oct.	
	105	Villaharta		Modo de do	7ª re-do	A B C D	Tipo I	3ª desc.			Binario 2/4		Binario 6/8
	106	Ochavillo del Río			6ª mi-do								
	107	Ojuelos Bajos			7ª re-do								
	108	Fuente Obejuna											
	109	Fuente Obejuna											
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (III)	110	El Porvenir	56	Tonal menor	8ª mi-mi	A A B B	Tipo VI	Arp. asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct. (e.i. y rep.)	
LA CONDESITA	111	Ochavillo del Río	57	Modo de do	6ª do-la	A A B B	Tipo VI	Escala asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct. (rep.)	

(I)	112	Almodóvar del Río			5ª				Polim. 2/4 + 3/4						
LA CONDESITA (II)	113	Córdoba	58	Tonal menor	9ª	A B C D	¿?	1+floreo asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narrativo lírico	Oct.			
LA MUERTE OCULTADA	114	Luque	59	Modo de si	7ª sol#-fa	A B C D	Tipo VI	Repetición de nota	Polimetría 2/4+3/8	Tético/femenino	Narrativo severo	Hex.			
	115	La Coronada			6ª sol#-mi										
	116	El Arrecife			7ª sol#-fa										
	117	Puente Genil			6ª sol#-mi										
	118	Almodóvar del Río													
	119	Ochavillo del Río													
	120	El Porvenir													
	121	Hinojosa del Duque													
	122	La Cardenchoa													
	123	Peñalosa													
	124	Pozoblanco													
	125	Villaviciosa													
	126	Villanueva del Rey													
DON BUESO (I)	127	La Carlota	60	Modo de do	8ª mi- <i>mi</i>	A B C D	Tipo III	4ª asc.	Polirritmia 3/4+6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Octos.			
	128	El Higueral		Tonal mayor	7ª do-si		Tipo I	3ª asc.							
	129	Puente Genil		Modo de do	8ª re- <i>re</i>		Tipo III	4ª asc.					Polimetría 3/4+4/4		
	130	San Sebastián de los Ballesteros			8ª mi- <i>mi</i>										
	131	Almodóvar del Río													
	132	Peñalosa													
	133	Córdoba													
	134	Espiel													
	135	Alcolea												8ª mi- <i>mi</i>	Polimetría 3/4+4/4
	136	Ojuelos Altos												6ª sol- <i>mi</i>	Polirritmia 3/4+6/8
	DON BUESO (II)	137												La Coronada	61
138		Palma del Río	7ª re- <i>do</i>												
139		Palma del Río	8ª do#- <i>do</i>												
140		Palma del Río	8ª do- <i>do</i>												
141		Hornachuelos	9ª do#- <i>re</i>												
142		Ochavillo del Río	8ª do- <i>do</i>												
143		Ochavillo del Río	8ª do#- <i>do</i>												
144		Villanueva de Córdoba	8ª do#- <i>do</i>												
145		Villaviciosa	7ª do#- <i>si</i>	Polimetría 2/2+3/2											

	146	Pozoblanco			8ª do#-do				Ternario 3/4			
	147	Villaharta			8ª do#-do				Subd. ternaria 3/8			
DON BUESO (III)	148	Priego de Córdoba	62	Tonal menor (con inflexión modal)	8ª re#-re	A A' B C	Tipo I	Rep. nota	Polimetría 3/4+6/8	Tético/femenino	Narrativo severo	Oct.
DON BUESO (IV)	149	Córdoba	63	Modo de do	8ª mi-mi	A B C D	Tipo II	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
DON BUESO (V)	150	Villafranca de Córdoba	64	Tonal: mayor (con inflexión al modo de mi)	6ª mi-do	A B C D	Tipo I	4ª asc.	Amalgama 5/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
	151	Fuente Obejuna			7ª mi-re				Ternario 3/4			
DON BUESO (VI)	152	Villanueva del Rey	65	Tonal menor	9ª la-si	A B C D	Tipo II	1+1+1+4ª asc.	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LAS TRES CAUTIVAS	153	San Sebastián de los Ballesteros	66	Modo de do	9ª si-do	A A B B' B B'	Tipo VI	Escala asc.+4ª	Amalgama 7/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Hex. (rep.)
	154	Hornachuelos							Subd. ternaria 6/8			
	155	Ochavillo del Río							Amalgama 7/8			
	156	La Herrería		Modo de mi	7ª do#-si	A B C D C D	Tipo VII	1+4ª asc.	Ternario 3/8			
	157	Hinojosa del Duque							Amalgama 7/8			
	158	Peñalosa							Modo de do			
	159	El Porvenir		Tonal menor	6ª la-fa	A B A' B' A'' B''	Tipo VII	Escala asc.	Ternario 3/4			
LA ANUNCIACIÓN (I)	160	Puente Genil	67	Modo de la	6ª sol-mi	A B B C D E F G F G	Tipo I Tipo VII	Escala asc.	Subd. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex. (rep.)
LA ANUNCIACIÓN (II)	161	Montilla	68	Tonal menor (con inflexiones modales)	7ª la-sol	A A B B' E F G H I J I J	Tipo VI Tipo VI Tipo VI	2ªasc+rep. Rep. nota Rep. nota	Ternario 3/4 Binario 2/4 Polim3/4+2/4	Anacr./femenino Tético/femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.
LA DUDA DE SAN JOSÉ (I)	162	El Rinconcillo	69	Tonal mayor/menor	10ª do-mib	A B C D E E' F G	Tipo I Tipo III	3ªasc./rep 3ªasc./rep	Sub. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo lírico	Oct. / Hex.
	163	San Sebastián de los Ballesteros		Tonal mayor	10ª do-mi				Ternario 3/4			
LA DUDA DE SAN JOSÉ (II)	164	El Arrecife	70	----- COMO LA MELODÍA Nº 88 -----								
LA DUDA DE SAN JOSÉ (III)	165	Fuente Palmera	71	Tonal menor	9ª mi-fa	A A' B C E E F G F G	Tipo VI Tipo VI	Esc. desc. 2ª dec.	Pol. 3/8+3/4 Ternario 3/8	Tético/femenino	Narrativo lírico	Oct. / Hex.(rep)
SAN JOSÉ Y LA VIRGEN EN EL PORTAL	166	San Sebastián de los Ballesteros	72	Tonal mayor	8ª sol-sol	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Sub. ternaria 6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS	167	Ochavillo del Río	73	Tonal mayor	8ª sol-sol	A A B B' C C	Tipo VII	1+4ª asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)

CANTEMOS EL NACIMIENTO	168	El Arrecife	74	Tonal mayor	8ª do-do	A B C D	Tipo I	Escala asc.	Polimetría 6/8+2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.						
EL MILAGRO DEL TRIGO (I)	169	El Arrecife	75	Modo de do	6ª do-la	A B C D E E F G F G	Tipo VI Tipo VI	Arp. asc.	Binario 2/4 Binario 2/8	Anacr./femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.(rep)						
	170	La Carlota				A B C D E E´ F G F E´	Tipo VI Tipo VI		Binario 2/4	Anacr./femenino Tético/femenino								
	171	Villaharta		Modo de mi	6ª re-si	A B A B E F E´ F´	Tipo VI Tipo VI	3ª asc.	Polimetría 3/4+3/8	Anacr./femenino Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct. / Hex.						
	172	Pozoblanco																
EL MILAGRO DEL TRIGO (II)	173	Córdoba	76	Tonal menor	9ª mi-fa	A B A B E E F G	Tipo VI Tipo VI	4ª asc.	Polimetría 3/4+2/4	Anacr./femenino Tético/masculino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.						
	174	Puente Genil			10ªmi-sol	A B A B E E F´ F´ F´´	Tipo VI Tipo VI		Ternario 3/8	Anacr./femenino Anacr./femenino		Oct. / Hex.(rep.)						
	175	Belmez		Tonal mayor/menor	9ª do-re	A B A´B´ E E F G	Tipo VI Tipo VI	Escala asc.	Polimetría 3/4+2/4	Tético/femenino Tético/femenino		Oct. / Hex.						
	176	Fuente Obejuna		Tonal menor	10ªmi-sol	A B A´C E F G H	Tipo VI Tipo VI	4ª asc.		Anacr./femenino Tético/masculino								
EL MILAGRO DEL TRIGO (III)	177	Ochavillo del Río	77	Tonal mayor/menor	8ª sol-sol	A B C D E F G H	Tipo VII Tipo I	1+4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.						
EL MILAGRO DEL TRIGO (IV)	178	Villanueva del Rey	78	----- COMO LA MELODÍA Nº 88 -----														
EL MILAGRO DEL TRIGO (V)	179	Adamuz	79	Tonal mayor con inflexiones al menor	7ª si-la	A B A B E F E F	Tipo VI Tipo VI	Rep. nota	Polimetría 3/4+2/4	Tético/femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.						
	180	Algallarín																
EL MILAGRO DEL TRIGO (VI)	181	Carcabuey	80	Tonal mayor	9ª sol-la	A B C D E E F G	Tipo VI Tipo VI	(Rep. nota)	Polimetría 3/4+2/4	Tético/femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.						
EL MILAGRO DEL TRIGO (VII)	182	Ojuelos Altos	81	Modo de mi	10ª mi-sol	A B A B E E F F´ F´´ F´´´	Tipo VI Tipo VI	4ª asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.(rep.)						
LA VIRGEN Y EL CIEGO (I)	183	Fernán Núñez	82	Modo de do	6ª do-la	A B C D	Tipo VI	Esc. asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. (e. i.)						
	184	Palma del Río			7ª do-si			Arp. asc.										
	185	Hornachuelos			6ª do-la	A B C D		Esc. asc.					Oct. (e. i. y rep.)					
	186	Villaharta				A A B C D E												
	187	Ochavillo del Río			7ª do-si	A B C D						Oct. (e. i.)						
	188	Peñalosa																
	189	Villaviciosa			6ª do-la	A B C D												
	190	Carcabuey																
LA VIRGEN Y EL CIEGO (II)	191	Córdoba	83	Tonal mayor	8ª do-do	A B A C	Tipo VI	1+ 4ª asc.	Polimetría 2/4+3/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. (e. i. y rep.)						
	192	Hinojosa del Duque																
	193	Villanueva del Rey																
LA VIRGEN Y EL	194	Adamuz	84	Tonal mayor	6ª do-la	A A B B C	Tipo VII	Rep. nota	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo	Oct.						



CIEGO (III)	195	El Porvenir				A A B C D E					melódico	(e. i. y rep.)
	196	Belalcázar			7ª do-si	A A B C D		Arp. asc.				
LA VIRGEN Y EL CIEGO (IV)	197	Belmez	85	Tonal mayor	7ª do-si	A B C B' C	Tipo VII	Esc. asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. (e. i. y rep.)
LA VIRGEN Y EL CIEGO (V)	198	Ojuelos Altos	86	Tonal menor	8ª <i>mi</i> -mi	AB C AB C D E D E	Tipo VI Tipo VI	4ª asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct./Hex.
LA VIRGEN Y EL CIEGO (VI)	199	Villanueva del Rey	87	Tonal mayor	8ª <i>sol</i> -sol	A B A B	Tipo VI	4ª asc.	Ternario 3/4 (polirritmia)	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (I)	200	Fernán Núñez	88	Tonal mayor	8ª <i>sol</i> -sol	A B A B E E FG	Tipo VI	4ª asc.	Subd. ternaria 6/8 (polirritmia)	Anacr./?	Narrativo melódico	Oct./Hex.
	201	La Victoria							Polimetría 5/8+3/8			
	202	Hornachuelos							Subd. ternaria 6/8 (polirritmia)			
	203	Adamuz							Polimetría 5/8+3/8			
	204	Villaharta							Subd. ternaria 6/8 (polirritmia)			
	205	Pañalosa										
	206	Villaviciosa										
	207	Hinojosa del Duque										
	208	Belmez										
	209	Espiel							Subd. ternaria 6/8 (polirritmia)			
	210	Fuente Obejuna		Tonal mayor (con inflex. al menor)								
	211	Ojuelos Altos		Tonal mayor								
	212	Villanueva del Rey										
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (II)	213	Ochavillo del Río	89	Tonal mayor	9ª <i>sol</i> -la	A B A B E E' F G	Tipo VI Tipo VI	Rep. nota	Polimetría 6/8+2/4	Tético/femenino Tético/?	Narrativo melódico	Oct. / Hex.
	214	Carcabuey				A B C B E F G H	Tipo VI Tipo VI	3ª asc.	Polimetría 3/4+2/4	Anacr./femenino Anacr./femenino		
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (III)	215	Pozoblanco	90	Tonal mayor	8ª do- <i>do</i>	A B C D E F G H	Tipo I Tipo IV	3ª asc.	Subd. ternaria 6/8	Tético./femenino Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (IV)	216	Belalcázar	91	Modo de la	7ª la-sol	A B A B E E F G F G	Tipo VI Tipo VI	Rep. nota	Ternario 3/4	Tético/femenino Tético/ masculino	Narrativo melódico	Oct. / Hex. (e. i. y rep.)
SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS	217	Luque	92	Modo de do	10ª do- <i>mi</i>	A B C D E E' E'' E'''	Tipo IV Tipo II	1+4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. / Hex.
	218	El Arrecife			9ª mi- <i>re</i>							
	219	Montemayor			10ª do- <i>mi</i>							
	220	Puente Genil										

	221	San Sebastián de los B.										
	222	Fuente Palmera										
	223	Almodóvar del Río			9ª mi-re							
	224	Ochavillo del Río			10ª do-mi							
	225	Hornachuelos			9ª mi-re							
	226	Villaviciosa			8ª re-re							
	227	Carcabuey			10ª do-mi							
	228	Espiel			9ª mi-re							
	229	Fuente Obejuna			10ª do-mi							
	230	La Cardenchosa										
	231	Ojuelos Altos										
	232	Ojuelos Bajos										
	233	Pedroche										
	234	Pozoblanco										
	235	Villanueva de Córdoba										
	236	Villanueva del Rey										
SANTA CATALINA	237	Villanueva de Córdoba	93	Modo de do	6ª do-la	A A B B'	Tipo VI	Rep. nota	Subd.tern.6/8	Tético/femenino	Narrativo severo	Oct. (e. i.)
	238	Espiel							Binario 2/4			
LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO	239	Ochavillo del Río	94	Tonal mayor	8ª sol-sol	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO	240	El Rinconcillo	95	Modo de mi	7ª mi-re	A A B B'	Tipo VI	Escala asc.	Polimetría 2/4+3/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct. (e. i.)
	241	Montemayor		Modo de do	6ª mi-do			4ª asc.	Binario 2/4			
	242	San Sebastián de los B.										
EL VENDEDOR DE NABOS	243	El Porvenir	96	Modo de la	7ª la-sol	A A B B' C	Tipo VII	Arp. asc.	Polimetría 2/4+3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (rep. y e. i.)
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (I)	244	Fernán Núñez	97	Tonal mayor/menor	7ª sol-lab	A B C C	Tipo I	4ª asc.	Polimetría 2/4+3/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. (rep.)
	245	San Sebastián de los B.		Tonal mayor	7ª sol-la	A B C C'						
	246	Carcabuey										
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (II)	247	Ochavillo del Río	98	Tonal mayor	8ª do-do	A B C D E D E	Tipo IV	Esc. asc.	Polimetría 5/4+3/4+4/4	Tético/masculino	Narrativo melódico	Oct. (rep. y e. i.)
	248	Puente Genil				A B C D						Oct. (rep.)
	249	Villaviciosa										
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (III)	250	Almodóvar del Río	99	Modo de do	6ª re-si	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Binario 2/4	Acéfalo/masculino	Narrativo melódico	Oct. (2 e. i.)
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (IV)	251	Adamuz	100	Modo de do	5ª si-fa	A B C D D	Tipo VII	Esc. asc.	Binario 4/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct. (2 e. i.)

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA	252	El Arrecife	101	Tonal mayor	7ª sol-fa	A B A B C C C C' D E C C C' D E	Tipo VII	4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct., Hept. y Pent.	
	253	Almodóvar del Río											
	254	Ochavillo del Río											
EL CURA ENFERMO (I)	255	Puente Genil	102	Modo de mi	8ª mi-mi	A A B B' B'	Tipo VI	2+3 asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Hex. (rep. y e.i.)	
	256	Villanueva del Rey		Tonal menor	9ª mi-fa	A A B C D		Rep. nota					
	257	Belmez			8ª mi-mi			2+3 asc.					
EL CURA ENFERMO (II)	258	Peñalosa	103	----- COMO LA MELODÍA Nº 66 -----									
LA PATRONA Y EL MILITAR	259	Hornachuelos	104	Tonal mayor	7ª si-la	A B C D	Tipo V	Rep. nota	Binario 2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. (e. i.)	
	260	Adamuz			6ª do-la								
LAS MOZUELAS DE LA ALAMEDA	261	Ochavillo del Río	105	Tonal mayor	8ª do-do	A B C B'	Tipo VII	5ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct. (e. i.)	
LA VIDA DE LOS CASADOS	262	Ochavillo del Río	106	----- COMO LA MELODÍA Nº 95 -----									
LA MUJER DEL CALDERERO	263	Ochavillo del Río	107	Tonal mayor	10ª mi-sol	A A B C D E E F	Tipo VII	1+4ª asc.	Binario 2/4 (3/4)	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. (e. i. y rep.)	
CASTIGO DEL SACRISTÁN	264	El Porvenir	108	Modo de mi	7ª do#-si	A A B C D C D	Tipo II	1+4ª asc.	Binario 2/4 (3/4)	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct. (e. i. y rep.)	
DON GATO	265	Palma del Río	109	Tonal mayor	7ª do-si	A B C A'	Tipo I	3ª desc.	Binario 2/4 (3/4)	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct. (e. i. y rep.)	
	266	Fuente Obejuna						Rep. nota					
	267	Villanueva de Córdoba						3ª desc.					
	268	Belmez											
	269	Espiel											
	270	Hinojosa del Duque											
	271	Villanueva del Rey											6ª do-la
MAMBRÚ(I)	272	Montemayor	110	Tonal mayor	9ª mi-fa	A B A' C D E	Tipo VII	4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Hept. (e. i. y rep.)	
	273	Fernán Núñez			9ª do-re	A B A' C D C		3ª asc.	Polimetría 2/4+3/4				
	274	Ochavillo del Río			6ª do-la	Esc. desc.		Binario 2/4					
	275	La Victoria			9ª mi-fa				A B A' C D E				4ª asc.
	276	Ojuelos Altos			9ª re-mi				A B A C D E				6ª asc.
	277	Belmez			9ª mi-fa				A B A' C D E				4ª asc.
	278	La Cardenchosa			10ª re-fa				A B A C D E				6ª asc.
	279	Ojuelos Bajos			9ª mi-fa	A B A C D C		4ª asc.	Polimetría 2/4+3/4				
	280	Villanueva del Rey											
	MAMBRÚ(II)	281			Villanueva de Córdoba	111		Tritónico	6ª sol-mi				A B A B
LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL	282	Adamuz	112	Tonal mayor	7ª sol-fa	A B A B E E' F G	Tipo VI Tipo I	1+4ª asc.	Binario 2/4 Ternario 3/8	Anacr./masculino Anacr./masculino	Narrativo melódico	Decas. Hex.	
	283	Fuente Obejuna						4ª asc.					
	284	Belmez											
	285	Ojuelos Altos											

	286	Belalcázar										
	287	El Porvenir										
LA NIÑA DEL CARABÍ	288	Fuente Obejuna	113	Modo de do	6ª do-la	A A B C B	Tipo VI	2ª asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Hept. (e. i. y rep.)
LAS HIJAS DE MERINO	289	Belmez	114	Tonal menor	7ª <i>mi-re</i>	A B A B ... B' B' B'...	Tipo VII	Floreo desc.	Amalgama 5/4 (+4/4)	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct.
MADRE, FRANCISCO NO VIENE	290	El Rinconcillo	115	Tonal menor	8ª <i>mi-mi</i>	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Polimetría 3/4+2/4+6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LOS MOZOS DE MONLEÓN (I)	291	Puente Genil	116	Tonal menor	9ª <i>mi-fa</i>	A B C D C D	Tipo I	1+4ª asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
LOS MOZOS DE MONLEÓN (II)	292	Priego de Córdoba	117	Tonal mayor	10ª do-mi	A A A' A''	Tipo IV	2ª asc.	Binario 2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LOS MOZOS DE MONLEÓN (III)	293	Fuente Obejuna	118	Modo de do	8ª <i>mi-mi</i>	A B C D	Tipo IV	Rep. nota	Ternario 3/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
	294	Ochavillo del Río										
MONJA POR FUERZA	295	Ochavillo del Río	119	Tonal menor	6ª <i>sol#-mi</i>	A A' A'' A'''	Tipo IV	Rep. nota	Subd.tern.6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
	296	Villaharta			6ª <i>la-fa</i>	A A' B C D			Ternario 3/8	Acéfalo/femenino		Hex. (estr.)
LOS PRIMOS ROMEROS	297	Ochavillo del Río	120	Modo de mi	9ª <i>mi-fa</i>	A A B B C	Tipo VI	Rep. nota	Ternario 3/8	Tético/ femenino	Narrativo lírico	Heptasílabo + Pentasílabo (e.i.)
	298	Adamuz				A B C				Anacr./femenino		
	299	Algallarín				A A B B C				Tético/ femenino		
	300	Belalcázar		Tonal mayor	9ª <i>sol-la</i>	A A B B' C						
SOLDADOS FORZADORES	301	Ochavillo del Río	121	Tonal mayor	9ª <i>sol-la</i>	A B C A'	Tipo II	Rep. nota + floreo asc.	Binario 4/4	Acéfalo/femenino	Narrativo melódico	Oct.
LOS SACRAMENTOS DEL AMOR	302	Ochavillo del Río	122	Modo de mi	8ª <i>do-do</i>	A B A B A B A B C C D D	Tipo VI -	1+ esc. asc.	Binario 2/4 Polim. 2/4+3/4	Anacr./femenino Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct. con estribillo
RETRATO DE LA DAMA	303	Ochavillo del Río	123	Tonal menor	6ª <i>sol#-mi</i>	A B A' C A C	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Hex. (rep.) (seriada)
	304	Luque		Modo de do	8ª <i>do-do</i>	A B C D C D	Tipo II	Esc. asc.				
	305	El Rinconcillo		Tonal mayor	7ª <i>si-la</i>	A B C D C' D	Tipo I	Rep. nota				
	306	El Arrecife										
	307	Montilla										
	308	Montemayor										
	309	El Viso										
	310	La Victoria		7ª <i>si-la</i>	A B C D C' D							
	311	San Sebastián de los Ballesteros										
	312	Monturque				Modo de do	6ª <i>mi-do</i>	A B A C A C				

	313	Carcabuey		Tonal menor Modo de do	5ª la-mi 9ª si-do	A B C D C' D A B C D C D		Rep. nota				
LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (I)	314	Montemayor	124	Modo de mi	5ª: mi-si	A B C D D AB' E C' AB'	-	1 +4ªasc.	Polim. 3/4+2/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Variable. (acumula- tiva)
	315	Hornachuelos			6ª: mi-do							
	316	Ochavillo del Río			6ª: sol-mi							
	317	Belalcázar		Modo de sol	6ª: do-la							
	318	Espiel		Modo de do								
	319	Belmez										
LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (II)	320	Adamuz	125	Modo de mi	7ª: re- do	-	-	Esc. asc.	Polim. 3/4+2/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Variable (acumula- tiva)
LA BARAJA	321	Puente Genil	126	Tonal mayor	7ª: si- la	A B C D	Tipo VI	Arp. asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Octosílabos (enumera- tiva)
	322	Luque							Polim. 2/4+3/4			
	323	El Arrecife										
	324	Carcabuey										
	325	Hinojosa del Duque			9ª: si- do							
EL ARADO	326	Ochavillo del Río	127	Modo de do	6ª: si-sol	A B C D	Tipo VI	Rep. nota	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo severo	Octosílabos (seriada)
VESTIR AL CURA (I)	327	Ochavillo del Río	128	Tonal mayor	6ª: sol-mi	A B A B C...D	(Tipo VI)	1 +4ªasc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Octosílabos (e. i.) (seriada)
	328	La Herrería										
VESTIR AL CURA (II)	329	Carcabuey	129	Tonal mayor	9ª: do-re	A B C C' A...A B C C'	-	1 +4ªasc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Octosílabos (e. i.) (seriada)
LA FELICIANA	330	Carcabuey	130	Modo de la	7ª: la-sol	A B A B	Tipo VI	Rep. nota	Polirritmia 3/4 , 6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Octosílabos (estribillo)
MADRUGABA Y ERA LA UNA	331	El Porvenir	131	Tonal mayor	8ª: sol-sol	A B... C D	Tipo III	1 +4ªasc.	Polim. 2/4+3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Varios (estribillo) (seriada)
ESTANDO LA MORA	332	Villaviciosa	132	Modo de mi	6ª: re-si	A... B C D	Tipo I	4ªasc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Octosílabos (e. i.) (seriada,enu- merativa)

### **4.3. Romancero de ciego**



## ROMANCERO DE CIEGO

### ÍNDICE

<b>A) DE SUCESOS HISTÓRICOS .....</b>	<b>613</b>
133. ATENTADO ANARQUISTA CONTRA ALFONSO XII .....	613
<b>B) DE LAS GUERRAS ESPAÑOLAS.....</b>	<b>617</b>
134. SOLDADO EN CEUTA (I).....	617
135. SOLDADO EN CEUTA (II) .....	618
136. LA VIRGEN DE BELÉN SOCORRE A LOS SOLDADOS .....	619
<b>C) CAUTIVOS.....</b>	<b>620</b>
137. EL HERMANO CAUTIVO .....	620
<b>D) DE AMOR.....</b>	<b>622</b>
<b>D.1) AMORES CONTRARIADOS POR LOS PADRES.....</b>	<b>622</b>
<b>D.1.1) CON FINAL TRÁGICO .....</b>	<b>622</b>
138. AGUSTINITA Y REDONDO (I).....	622
139. AGUSTINITA Y REDONDO (II) .....	622
140. EL CRIADO Y LA SEÑORITA .....	624
141. LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (I).....	626
142. LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (II) .....	629
<b>D.1.2) CON FINAL FELIZ.....</b>	<b>630</b>
143. EL PADRE AMBICIOSO .....	630
144. EL PADRE USURERO (I).....	633
145. EL PADRE USURERO (II) .....	633
146. EL PADRE USURERO (III) .....	635
<b>D.2) AMOR DESGRADIADO / ENGAÑOSO .....</b>	<b>636</b>
147. JOVEN BURLADA POR UN SOLDADO .....	636
148. LA JOVEN MADRE ABANDONADA .....	637
149. LOLITA Y EL NOVIO (I) .....	637
150. LOLITA Y EL NOVIO (II) .....	638
151. MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (I) .....	639
152. MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (II) .....	640
153. MUERTE DE LA NOVIA (I) .....	640
154. MUERTE DE LA NOVIA (II) .....	641
155. LA MUERTE DE LA NOVIA RECIÉN CASADA .....	642
156. LA MUERTE DE LA NOVIA Y EL NOVIO.....	643
157. ROSITA ENCARNADA.....	644
<b>D.3) AMOR FELIZ / FIEL .....</b>	<b>645</b>
158. LA ENFERMERA Y EL MILITAR .....	645
<b>E) CRÍMENES.....</b>	<b>647</b>
<b>E.1) CRÍMENES PASIONALES .....</b>	<b>647</b>
159. EL ASESINATO DE LA NOVIA.....	647



160.	LA DONCELLA VENGADORA DE SU HONRA.....	647
161.	CRIMEN POR CELOS .....	649
162.	EL CRIMEN DE DON BENITO .....	652
163.	EL CRIMEN DE PORCUNA .....	653
164.	LA BODA FRUSTRADA.....	654
165.	LA COCINERA Y EL SEÑORITO .....	656
166.	LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (I).....	656
167.	LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (II).....	657
168.	LA NOVIA DE ROGELIO (I) .....	658
169.	LA NOVIA DE ROGELIO (II) .....	661
170.	EL CRIMEN DE UNA JOVEN EN PUENTE GENIL.....	662
171.	EL CRIMEN DE LA ALDEA DE CUENCA .....	663
172.	EL CRIMEN DEL BARBERO .....	664
173.	CRIMEN EN LA VENTA LA CASTELLANA .....	667
<b>E.2) CRÍMENES INTRAFAMILIARES.....</b>		<b>668</b>
174.	CRIMEN POR UNA MUJER (I) .....	668
175.	CRIMEN POR UNA MUJER (II) .....	669
176.	CRIMEN POR UNA MUJER (III).....	670
177.	EL DOBLE CRIMEN .....	671
178.	EN ZARAGOZA LA BELLA.....	672
179.	HIJA ASESINADA POR SU PADRE ENAMORADO .....	674
180.	HIJA DEFENSORA DE SU HONRA.....	675
181.	HIJO QUE MATA A SU MADRE .....	679
182.	LA SUEGRA TRAIORA .....	680
183.	LAVANDERA REQUERIDA POR SU HERMANO .....	682
184.	PEDRO MARCIAL.....	686
<b>F) MUERTE DE TOREROS .....</b>		<b>688</b>
185.	MUERTE DE JOSELITO EL GALLO .....	688
<b>G) MUJERES AUTOSUFICIENTES.....</b>		<b>689</b>
186.	LA MUJER SOLDADO.....	689
<b>H) BANDOLEROS.....</b>		<b>691</b>
187.	EL PERNALES .....	691
<b>I) REENCUENTROS Y ABANDONOS.....</b>		<b>699</b>
188.	EL HIJO INGRATO.....	699
189.	EL CONFESOR DE SU MADRE.....	704
190.	EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (I).....	709
191.	EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (II) .....	710
192.	EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (III) .....	711
193.	EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (IV).....	713
194.	ENRIQUE Y LOLA (I) .....	714
195.	ENRIQUE Y LOLA (II).....	730
196.	ENRIQUE Y LOLA (III).....	731

197.	HERMANOS SEPARADOS.....	731
198.	HIJA ABANDONADA Y REUNIDA CON SU PADRE.....	732
199.	LA NIÑA PERDIDA.....	733
200.	EL REENCUENTRO DE LA MADRE Y EL HIJO .....	735
201.	NIÑO ABANDONADO Y PRISIONERO EN MELILLA.....	738
202.	NIÑO ABANDONADO Y RECOGIDO POR UN CARTERO .....	740
203.	NIÑO ABANDONADO Y REQUERIDO POR SU PADRE .....	742
204.	REENCUENTRO DE MADRE E HIJO .....	743
205.	REENCUENTRO DE PADRE E HIJO EN TIERRAS AMERICANAS.....	744
<b>J)</b>	<b>CASOS Y SUCECOS.....</b>	<b>745</b>
206.	MUERTE POR UNA DIFAMACIÓN .....	745
207.	JOVEN MUERTA POR LA MORDEDURA DE UN PERRO .....	746
<b>K)</b>	<b>MILAGROS.....</b>	<b>748</b>
208.	LA DEVOTA DE SAN ANTONIO .....	748
209.	LOS CIGARRONES DE ORO .....	750
210.	SAN ISIDRO .....	751
<b>L)</b>	<b>GALANTEOS Y BURLAS AMOROSAS .....</b>	<b>756</b>
211.	EL CONFESOR DE SU AMANTE .....	756
212.	LA BATA DE LA NOVIA.....	758
213.	LA BUENAVENTURA .....	759
<b>M)</b>	<b>JOCOSOS Y BURLESCOS.....</b>	<b>766</b>
214.	ROSITA LA CIGARRERA .....	766
<b>N)</b>	<b>DE VARIOS ASUNTOS .....</b>	<b>771</b>
215.	EL NIÑO EXPULSADO DE LA IGLESIA.....	771
216.	EL NOVIO QUE MARCHA A LA MILI .....	773
217.	LA HUERFANITA .....	774
218.	LA POBRE HUÉRFANA .....	775



## ROMANCERO DE CIEGO

### A) DE SUCESOS HISTÓRICOS

#### 133. ATENTADO ANARQUISTA CONTRA ALFONSO XII

[0202/129]

Versión de Puente Genil  
1983

♩ = 128

333

El dí-a quin-ce de e - ne - ro, en Ma-drid se pre-sen - tó  
un jo - ven bien pa - re - ci - do, na - tu - ral de Ba - da - joz.  
El ob-je - to que a Ma - drid, se - ño-res, le "con-du - ció",  
Fue ma-tar a Al-fon - so do - ce, pe-ro no lo con - si - guió. Hi-zo un dis-  
pa - ro con gran va - lor, y, por des-gra - cia, no le a - cer - tó. y él, al mo  
men - to qui-so hu - ir, y lo de - tu - vo un guar-dia ci - vil.

El día quince de enero  
un joven bien parecido,  
El objeto que a Madrid,  
fue a matar a Alfonso XII,  
Hizo un disparo con gran valor,  
Y él, al momento quiso huir,  
lo llevan al tribunal,  
Le ha salido de muerte,  
Indulto piden todos por él  
pero el Congreso dice que no,  
Lo ha convidado a cenar  
y estando los dos cenando,  
-Amigo mío de corazón,  
pero mañana, triste de mí,

en Madrid se presentó  
natural de Badajoz.  
señores, le *condució*<sup>178</sup>,  
pero no lo consiguió.  
y, por desgracia, no le acertó.  
y lo detuvo un guardia civil,  
y la causa se juzgó.  
pero el rey lo perdonó.  
y el rey *acerta*<sup>179</sup> con su poder,  
por el gran crimen que ejecutó.  
un amigo de prisión,  
de esta manera le habló:  
mira qué cerca estamos los dos,  
larga distancia estaré de ti.-

<sup>178</sup> Condujo.

<sup>179</sup> Acepta.

El amigo le contesta:  
 si lo decreta la ley,  
 –Valor me sobra, le contestó,  
 un sentimiento triste y cruel,  
 Estando el reo en capilla,  
 y a las cuatro ha contestado,  
 Cuando su mujer llegó,  
 pero los dos centinelas,  
 Pero, al instante, se arrodilló  
 y le suplica que quiere ver  
 Cuando Oliva vio a su esposa,  
 pero se dijo a sí mismo:  
 adiós, esposa del alma,  
 –Adiós, Enrique del alma,  
 El verdugo, en la capilla,  
 y Oliva estaba leyendo  
 –Vengo a matarte con gran dolor,  
 –Yo te perdono, le dijo él,  
 Bajó del coche con gran valor,  
 el cura dijo: –Piense usted en Dios,  
 Estando ya en el tablado,  
 y el público muy sereno,  
 –Amigos míos, no hay que temblar,  
 que si hoy no ha muerto, ya morirá,  
 El sacerdote le dijo:  
 Y al decir: su único hijo,  
 Ya se murió Juan Oliva:  
 En la plaza del Congreso

–Amigo, tener valor,  
 amigo, resignación.  
 pero me queda en el corazón  
 que son mis hijos y mi mujer.–  
 cuatro cartas recibió,  
 aparece él con valor.  
 en capilla estaba ya,  
 no la dejaron entrar.  
 al comandante del batallón.  
 a su marido la última vez.  
 horriblemente sufrió,  
 –Olvídate, corazón,  
 Emilia del corazón.  
 adiós para siempre, adiós.–  
 a la una y media entró,  
 y el libro se le cayó.  
 perdón te pide tu ejecutor.  
 la ley te manda obedecer.–  
 subió al tablado con devoción;  
 y el centinela se desmayó.  
 pidió permiso para hablar,  
 al fin se lo quiso dar.  
 que somos muchos en sociedad,  
 y otro muy pronto lo matará.  
 –Oliva, piense usted en Dios.–  
 su alma se la entregó a Dios.  
 ¡Qué lástima y qué dolor!  
 allí fue la ejecución.

[Versión de **Puente Genil** de una abuela de una alumna del IES “Manuel Reina” (76 a). Recogida por  
 Alberto Alonso Fernández, abril de 1983. (Música registrada). 84 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 136

334

El dí - a quin-ce de e - ne - ro, en Ma-drid se pre-sen - tó  
un jo - ven bien pa - re - ci - do, na - tu - ral de Ba - da - joz.  
Las in-ten - cio - nes que tra - í - a se - ño - res, las voy a de - cir:  
fue ma - tar a Al - fon - so tre - ce, no lo pu - do con - se - guir. Ti - ró un dis -  
pa - ro con gran va - lor, y por su suer - te no lo ma - tó y An - to - nio O  
li - va se qui - so ir, y lo de - tu - vo un guar - dia ci - vil.

El día quince de enero,  
un joven bien parecido,  
Las intenciones que traía,  
-Fue (a) matar a Alfonso *trece*<sup>180</sup>,  
/..... /  
Tiró un disparo con gran valor  
Y Antonio Oliva se quiso ir,  
Lo metieron en capilla,  
y de la sentencia sale  
Cuando la mujer se entera  
se marchó para los cuarteles,  
Entonces ella se arrodilló  
y le pidió que quería ver  
Y un amigo de prisión  
y estando los dos cenando  
-Amigo mío del corazón,  
pero mañana, triste de mí,  
Y el amigo le decía  
el amigo le decía:  
-Valor me sobra,  
que lo que tengo  
es una pena,  
que son mis hijos  
A los gritos infernales  
la reina lo perdonaba,

en Madrid se presentó  
natural de Badajoz.  
señores, las voy a decir:  
no lo pudo conseguir.-  
/..... /  
y por su suerte no lo mató  
y lo detuvo un guardia civil.  
la sentencia fue formal,  
que lo van a fusilar.  
[de] que en capillas estaba ya,  
no la dejaron pasar.  
al comandante del batallón  
a su marido la última vez.  
a cenar lo convidó,  
estas palabras le habló:  
mira qué juntos estamos los dos,  
larga distancia estaré de ti.-  
con mucha pena y dolor,  
-Oliva, tener valor.  
me respondió,  
en el corazón  
[una] pena cruel,  
y mi mujer.-  
que salían del corazón,  
pero el rey dijo que no.

<sup>180</sup> Se refiere a Alfonso XII que sufrió un atentado el día 25 de octubre de 1878.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, en diciembre de 1986. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

## B) DE LAS GUERRAS ESPAÑOLAS

### 134. SOLDADO EN CEUTA (I)

[-/146]

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero, 1986

♩ = 120

335

Y al lle-gar el bar - co de la a-mar - gu - ra: A - diós, A -

me - lia, que ya me voy, si por des-gra - cia en Ceu-ta mue - ro, pon-le re-

cuer-do a tu fir-me a - mor, tu fir-me a - mor. Ve - te sol - da-do, ve-te tran-

qui - lo, ve - te tran - qui - lo a pe - le - ar, que so - lo A -

me - lia es la que te quie - re la que te es - pe - ra y te es-pe - ra - rá.

Un soldado se va a la guerra,  
-Adiós mi padre, adiós mi madre,  
Y al llegar el barco de la amargura:  
si por desgracia, en Ceuta muero,  
-Vete soldado, vete tranquilo,  
que solo Amelia es la que te quiere,  
A los tres meses de estar en Ceuta,  
era de Amelia, la que él quería,  
Pobre soldado, que aún triste estaba,  
-Adiós Amelia, que me has dejado,  
Y una morita que lo escuchaba  
-Tú no te apures, mi soldadito,  
A los tres meses de estar casado,  
era de Amelia, la que él quería,  
-Tú estás viudita, yo bien casado,  
me voy al moro, me llevo mi mora,

y al despedirse de su nación:  
adiós Amelia del corazón.-  
-Adiós Amelia, que ya me voy,  
ponle recuerdos a tu firme amor.  
vete tranquilo a pelear,  
la que te espera y te esperará.-  
una gran carta él recibió,  
que le decía que se casó.  
se cayó al suelo sin detención.  
y te has burlado de mi pasión.-  
por el soldado muere de amor.  
tú no te apures que aquí estoy yo.-  
otra gran carta él recibió,  
le decía que ya enviudó.  
con mi morita me marchó yo,  
la que mis penas me consoló.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero, 72 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández, en diciembre de 1986. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*



# 135. SOLDADO EN CEUTA (II)

[-/146]

♩ = 180

Versión de Alcolea  
Dolores López Cañada, 2004

336

Cuan-do un sol - da-do mar-cha a la gue-rra y se des - pi - de de su na-  
ción: A-diós mi pa-dre. a-diós mi ma-dre, a-diós A - me-lia del co-ra - zón. Ve-te, tú, E  
mi - lio, ve - te tran - qui - lo, ve-te a la gue-rra a pe - le - ar, que soy A -  
me-lia, la que te quie-re, la que te a - ma y te es - pe - ra - rá.

Cuando un soldado marcha a la guerra,  
-Adiós mi padre, adiós mi madre,  
-Vete tú, Emilio, vete tranquilo,  
que soy Amelia la que te quiere,  
A los tres meses de estar en guerra,  
era de Amelia, la que él quería,  
El soldadito, al leer la carta,  
Y una morita que había al lado,  
A los seis meses de estar casado,  
era de Amelia la que él quería  
-Tú estás viudita, yo bien casado,  
me voy a España, llevo a mi mora,

y se despide de su nación:  
adiós, Amelia del corazón.-  
vete a la guerra a pelear,  
la que te ama y te esperará.-  
una gran carta que recibió,  
que le decía que lo olvidó.  
desmayadito al suelo cayó.  
le dio la mano y lo recogió.  
otra gran carta que recibió  
que le decía que ya enviudó.  
con mi morita del corazón,  
la que las penas me consoló.

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de Dolores López Cañada (56 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

[-/-]

♩ = 150

Leocadia Hens Hens, 2009

337

Her - mo - sa Pal - ma del rí o yo nun - cate ol - vi - da - ré

— por-que tie-nes por pa-tro na — a la Vir-gen de Be-len. —

Hermosa Palma del Río,  
porque tienes por patrona  
Junto a mi pecho la llevo  
y en los frentes de Melilla  
Cuando salió de su templo  
y en los primeros atardes<sup>181</sup>,  
Enseguida abrió su manto  
como eran de su pueblo,  
De los vivas que le echaban,  
y las balas de los moros  
-Tengo juramento hecho:  
y sacarla en procesión  
y llevarla junto a mis hombros  
arrodillarme frente a ella,

yo nunca te olvidaré  
a la Virgen de Belén.  
cuando voy a pelear  
la Virgen velando está.  
y hacia Melilla miró,  
la Virgen se presentó.  
para salvar a sus soldados,  
a todos quería salvarlos.  
las lágrimas le corrían  
en su manto se partían.  
¡cómo no bordar su manto,  
en el día de su santo!  
a un templo que hay en Belén,  
promesa que cumpliré-.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (78 a). Recogido por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno en mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

181 Atardeceres.

## C) CAUTIVOS

### 137. EL HERMANO CAUTIVO

[-/137]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

338  $\text{♩} = 96$

Un sol - da - do va - lien - te es - pa - ñol lo co - gen los mo - ros pri - sio -  
ne - ro se lo lle - van a su ca - bi - la y en - ce -  
rra - do lo tie - ne a - llí pre - so. ... Y el dí - a  
que ca - ís - te pri - sio - ne - ro re - fe - ri - mos yo y mi pa - dre que tie - nes  
la mis - ma fi - so - no - mí - a que un re - tra - to de mi ma - dre.

Y un soldado valiente español  
se lo llevan a su cabila  
Y el soldado no deja de pensar  
se queda fijo en la puerta  
De momento se le ha presentado  
-No se asuste, buen soldado,  
y el día que caíste prisionero,  
que tienes la misma fisonomía  
Y entonces el soldadito  
se arrima y el padre que los ve  
Al momento que estaba dentro,  
-Padre, présteme atención  
que el soldado que vas a fusilar  
que por una foto que tiene  
y entonces, el maldito cabecilla  
"Un hijo, la prenda que más se quiere  
Y entonces le dio quince mil pesetas  
-Hijos, quiero que os vayáis a España  
El muchacho pone un telegrama  
-Madre, présteme atención,  
una mora me ha salvado

lo cogen los moros prisionero  
y encerrado lo tienen allí preso.  
lo que a él le sucedía,  
y una mano la puerta le abría.  
una joven vestida de mora:  
yo también soy española,  
recibimos yo y mi padre  
que un retrato de mi madre.  
enseñando su retrato,  
no quiere separarlos.  
la muchacha le dice a su padre:  
las palabras que voy a explicarte,  
entre los dos hemos declarado  
resulta que somos hermanos  
no dejaba de pensar:  
y él lo iba a fusilar".  
y los puso en libertad.  
aunque yo no os vea más.  
y le escribe a su madre:  
conmigo pienso llevarle.-

Luego desembarcan en el muelle,	su madre los abrazó
Diciendo: -Muchas gracias,	buena mora, yo os casaré a los dos.
Y entonces el soldadito le dice	con muchísima alegría:
-No, madre, que es hija de tus entrañas	y también hermana mía.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 49 hemistiquios]

\* \* \*

## D) DE AMOR

### D.1) AMORES CONTRARIADOS POR LOS PADRES

#### D.1.1) CON FINAL TRÁGICO

#### 138. AGUSTINITA Y REDONDO (I)

[5031/156]

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2008

♩ = 160

339

Es - tan - do Lu - cia-na un dí - a con su Re - don-do en la  
puer - ta vi - no su pa-dre cru - el la tra - tó de sin-ver - güen - za.

Estando Luciana un día  
vino su padre cruel,  
-¡Qué padre tan cruel tienes  
que antes de morir la hija,  
La caja era de cristal  
que se los hizo su padre  
Ya se ha muerto Lucianita  
y su padre en el entierro  
Al entrar en el cementerio,  
y su padre tan cruel  
-Adiós, Lucianita mía,  
que tu padre tan cruel

con su Redondo en la puerta  
la trató de sinvergüenza.  
y qué familia tan mala!,  
le han preparado la caja.-  
y los filos, de madera,  
para que Redondo la viera.  
y la llevan a enterrar  
fumando un puro va.  
Redondo abrazó la caja  
le ha dado tres puñaladas.  
que en el cielo nos veremos  
no ha querido que nos casemos.

[Versión de Villaharta de Carmen González Molina 75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceros, noviembre de 2007. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 139. AGUSTINITA Y REDONDO (II)

[5031/156]

Versión de Alcolea  
María José Fabian Díaz, 2004

♩ = 160

340

Es - tan-do un día Ma - ri - qui - ta con su Ren-don-do en la puer - ta,  
lle-góe su pa-dre cru - el la tra - ta de sin-ver - güen - za.

Estando un día Mariquita

con su Redondo en la puerta,

llegó su padre cruel  
 Ella se metió para adentro  
 Redondo cogió la mula  
 —Quédate con Dios, Redondo,  
 mis padres están conformes,  
 Madre, yo estoy muy malita  
 deja a Redondo que pase  
 La madre le respondió  
 —Aunque te mueras mil veces,  
 Ya tienes la caja hecha  
 para meter este cuerpo  
 —¡Ay, qué padres tan crueles!  
 antes de morir la hija,  
 La caja era de cristal,  
 se las regaló Redondo  
 La madre les encargaba  
 que no se arrime Redondo,  
 Redondo que estaba en frente  
 —De los cuatro que la lleven  
 El entierro iba delante,  
 y el padre de la difunta  
 Y en la mitad del camino  
 Redondo soltó la caja  
 El padre le respondió

.....  
 Redondo le dio la espalda,  
 —Quédate con Dios, mi novia,  
 el querer que me tenías  
 y antes de los cuatro días  
 Pasa uno, pasa dos,  
 Pasaron dos, tres y cuatro,  
 Lo llevan a enterrar  
 salió una voz que decía:  
 En la mitad de los dos nichos  
 y eran los dos amorcitos

la trata de sinvergüenza.  
 muy triste y desconsolada  
 y se marchó para Triana.  
 que yo me voy a morir  
 tú solo lloras por mí.  
 y me voy a morir,  
 y se despida de mí.—  
 como una fiera sangrienta:  
 mi franco no lo atraviesa.  
 y te están haciendo el nicho  
 que se lo coman los bichos.  
 ¡Ay, qué familia tan baja!,  
 mandaron hacer la caja.-  
 las esquinas de madera,  
 cuando la llevó a los toros.  
 a todos los de la casa,  
 que no se arrime a la caja.  
 todito lo estaba oyendo:  
 tengo que ser el primero.—  
 la caja iba detrás  
 fumando un cigarro va.  
 se paran a descansar,  
 y a ella se fue a abrazar.  
 como una fiera sangrienta

.....  
 estas palabras decía:  
 tanto como me querías,  
 la vida te ha costado,  
 tengo que estar a tu lado.—  
 Redondo malito está,  
 ya lo llevan a enterrar.  
 lo paran en medio del nicho  
 -Ya está aquí mi cariño.  
 ha nacido un rosal,  
 que estaban gozando ya.

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de María José Fabián Díaz (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 70 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Espiel  
 María Gómez Rubio, 2008

♩ = 80

341

Es - tan - do A - gus - ti - ni - ta con Re - don do en la puer - ta

ha en - tra - do An - to - nio Mo - re - no y le ha di - cho sin - ver - güen - za.

Estando Agustinita  
 ha entrado Antonio Moreno  
 —Dame la mano y adiós  
 que el padre que Dios me ha dado

con Redondo en la puerta,  
 y le ha dicho sinvergüenza.  
 que en cielo nos veremos,  
 no quiere que nos casemos.

La niña entró para adentro  
 .....  
 -Madre, yo estoy muy malita  
 madre, dígame a Redondo  
 La madre sale del cuarto  
 —Aunque te mueras .....,

.....  
 Ya se murió Agustinita  
 la que perdió por Redondo  
 El entierro iba delante,  
 y el canalla de su padre

y se encontró con su madre  
 .....  
 madre, yo me voy a morir,  
 que se despida de mí.—  
 como una fiera malvada:  
 Redondo no entra en mi casa.

.....  
 la del corazón tan bueno,  
 muchos ratitos de sueño.  
 y el novio iba detrás  
 liando un cigarro va.

[Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 13 de mayo de 2008. (Música registrada). 26 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 140. EL CRIADO Y LA SEÑORITA

[-/157]

Versión de Alcolea  
 Araceli Higuera, 2004

♩. = 120

342

Que do - ña Fé - do-ra le di - ce a su es - po - so don Fi - del:

Me pa - re - ce que el mu - le - ro mi-ra mu - cho a I - sa - bel.

♩. = ♩

E - so se me an - to - ja a mí se me an - to - ja u - na co - me - dia

que si él la mi - ra mu - cho, mu - cho más lo mi - ra e - lla.

Doña Teodora le dice  
 me parece que el mulero  
 —Eso se me antoja a mí,  
 que si él la mira mucho,  
 Se marcharon del pueblo  
 un obrero trabajador  
 —Eso me lleva al delirio  
 en pensar que nuestra hija  
 Sabemos que nuestro hijo  
 pero ¿para qué lo queremos  
 —Para evitar este lío,  
 Mándalo a trasladar  
 A las doce de la noche,  
 platicando con su novio  
 —Pedro, toma este pañuelo  
 para ti, Pedro adorado,

a su esposo don Fidel  
 mira mucho a Isabel.  
 se me antoja una comedia  
 mucho más lo mira ella—.  
 para perderse de vista  
 con una señorita.  
 y me llevan los demonios  
 tiene fama para los novios.  
 es un chico muy formal  
 si no tiene capital?  
 hay que cortar por lo sano:  
 y el cuento aquí se ha acabado—.  
 Isabel asomada a la ventana  
 que amargamente lloraba.  
 que mandé bordar para ti,  
 para que te acuerdes de mí.

—Y tú, toma este retrato,  
y aunque estés lejos  
Ya se despiden los novios,  
y la pobre de la niña  
—¡Ay, qué mala me he puesto!  
esto de no ver a mi Pedro  
Se me aumenta la agonía  
el retrato de mi Pedro  
Así que la madre vio  
mandó llamar al médico  
—Sabrás esposo Fidel  
Nuestra hija no se muere  
—Cogeré pluma y papel  
y no perder a una hija  
Pedro va en la besana,  
en sus ojos lleva llanto,  
Así que sintió la voz  
coge la carta y la lee  
Como un niño echa a llorar  
cuando el mayoral le dice:  
A la llegada del pueblo  
con el pico y la pala  
—Pedro, ten resignación,  
se le ha dado sepultura  
—¿Cómo has tenido el valor  
sabiendo que Isabel  
—¿Por qué no la desentieras  
y darle un beso en sus labios  
—Eso no lo hago yo,  
arrojarme a una prisión  
—Pues te voy a pedir un favor  
Dime dónde está la tumba  
Al llegar a la tumba,  
no pasaron diez minutos  
—No te asustes tú, mi Pedro,  
porque mañana a las diez  
Ahí te mando un papel,  
yo no puedo ir a la gloria  
Así que el enterrador vio  
mandó llamar a dos hombres  
Por el maldito dinero,  
su padre tuvo la culpa  
Por el maldito dinero,  
ha muerto el pobre de Pedro  
Y aquí se acaba la historia  
que por culpa del dinero

porque ayer me retraté  
ya me puedas ver.—  
ya se despiden los dos  
enferma se acostó.  
la pobre decía  
se me aumenta mi agonía.  
se me aumenta mi dolor  
me dará fuerza y valor.  
lo mala que su hija estaba  
para ver lo que le mandaba.  
lo que me ha dicho el doctor:  
de partida el corazón.  
que es lo que debo de hacer  
por el maldito interés—.  
pensando siempre en ella,  
en su pecho lleva pena.  
que era la del mayoral,  
y como un niño echó a llorar.  
como un loco echa a correr  
—Toma el dinero para el tren.—  
se encontró con el enterrador  
que venía del panteón.  
que esta mañana a las diez  
a tu novia Isabel.  
de coger el pico y la pala  
era tu prima hermana?  
ahora que nadie nos ve  
y luego morir después?  
eso sería una locura  
por abrir un sepultura.  
me lo vas a conceder:  
de mi novia Isabel.—  
se quedó mudo y sin habla,  
bajó una paloma blanca:  
no te asustes tú de mí,  
conmigo estarás aquí.  
aunque blanco te lo escribo,  
como tú no entres conmigo.  
lo malo que Pedro estaba,  
que se lo lleven a su casa.  
por el dinero cruel,  
de la muerte de Isabel.  
por el dinero cruel  
pensando en Isabel.  
de estos dos enamorados  
mueren los dos enamorados.

[Versión de **Alcolea** de Araceli Higuera (61 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 114 hemistiquios.]

\* \* \*



# 141. LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (I)

[-/159]

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

♩ = 140

343

En la ri - ca va - len - cia - na y un ma - tri - mo - nio vi - ví - a.

Y e - ran ri - cos, la - bo - rio - sos, só - lo u - na hi - ja te - ní - an.

Y en la rica<sup>182</sup> valenciana,  
y eran ricos y laboriosos  
La hija tenía novio  
que ella quería mucho,  
Y a los padres de María  
y le celebran la boda  
Y el veinticinco de junio,  
y a las cinco de la tarde,  
Cuando María vio entrar  
de un desmayo que le dio  
Cuando salió del *esmayo*,  
-Perdóname un momento,  
Viendo que María no sube,  
y a la orillita del pozo,  
Llamaron a la justicia  
y vio que en el lado derecho  
y en la carta le decía:  
despreciaron a mi amor,  
con nadie me caso yo.  
Que me perdonen mis padres,  
que al no casarme con Pedro,  
Las amigas de María  
de las flores más bonitas

y un matrimonio vivía  
solo una hija tenían.  
llamado Pedro Garreño,  
porque el muchacho era bueno.  
Pedro no les hizo gracia  
con un sobrino de casa.  
la boda se celebraba,  
la gente ya preparada.  
y a su primo por las puertas,  
de un desmayo cayó muerta.  
y a todos les dijo así:  
voy a bajar al jardín.-  
todos al jardín bajaban  
se la encuentran ahorcada.  
y empiezan a registrarla,  
se había metido una carta,  
-Con la ambición del dinero  
y al no casarme con Pedro  
mi familia y demás gente,  
he preferido la muerte.  
todas flores le llevaban  
que había en la valenciana.

[Versión de **Montemayor**, de Engracia Moreno Lucena, (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández el 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 45 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 140

344

En la pro - vin - cia Va - len - cia un ma - tri - mo - nio vi - ví - a.

E - ran ri - cos y ha - cen - do - sos y u - na hi - ja que te - ní - an.

En la provincia de Valencia,  
era rico y hacendoso

un matrimonio vivía,  
y una hija que tenía.

<sup>182</sup> Se sobreentiende "huerta".

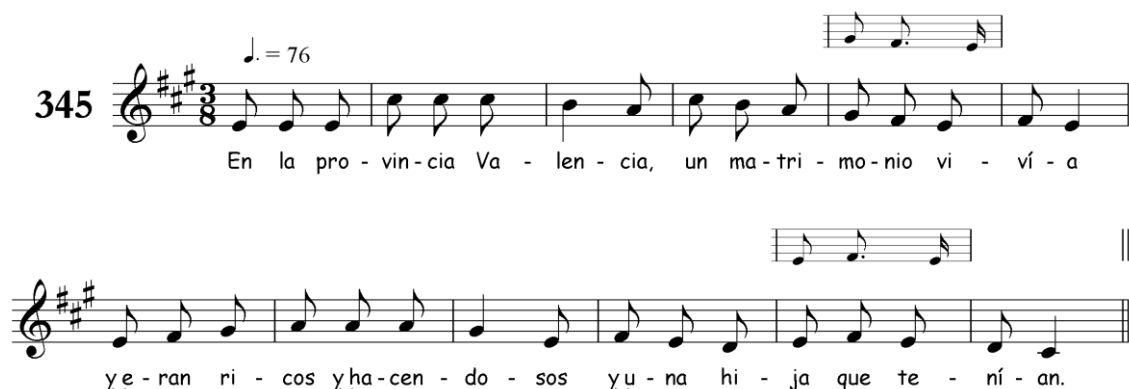
La hija tenía un novio,  
 A Pedro le amaba María  
 A los padres de María,  
 y le celebraron la boda  
 -Madre, te juro, te juro,  
 si no me caso con Pedro,  
 Ya viene de confesar,  
 al ver entrar a su primo,  
 ya la levantan del suelo  
 le dice a la gente toda:  
 En vista de que se tardaba,  
 y al verla dentro del pozo,  
 Ya la sacaron del pozo  
 y en el bolsillo tenía  
 -Dios me perdone mis culpas,  
 por no casarme a disgusto,  
 Pedro Carreño, su novio,  
 con la tapa de cristal,

llamado Pedro Carreño,  
 porque era un chico muy bueno.  
 nunca Pedro les hizo gracia  
 con un sobrino de casa.  
 te juro y te he de jurar,  
 con nadie me he de casar.-  
 luego se vistió de gala,  
 cayó al suelo desmayada,  
 y luego que vuelve en sí,  
 -Voy a bajar al jardín.-  
 todos al jardín bajaron,  
 aturdidos se quedaron.  
 y la llevan *pa* su casa  
 una grandísima carta:  
 mis padres y las demás gente,  
 he preferido la muerte.-  
 ha mandado hacer la caja,  
 toda en seda bordada.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Dolores Pérez Sánchez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
 Remedios Nogales, 2009

345 

En la pro - vin - cia Va - len - cia, un ma - tri - mo - nio vi - ví - a

y e - ran ri - cos y ha - cen - do - sos y u - na hi - ja que te - ní - an.

En un pueblo de Valencia,  
 Era rico y hacendoso,  
 La hija tenía novio  
 y María le amaba  
 A los padres de María,  
 y le prepararon la boda  
 El veinticinco de abril  
 aquel día, muy temprano,  
 La novia se confesó,  
 al ver a su primo entrar,  
 Se ha caído desmayada  
 ella dice a la gente:  
 Voy al jardín un momento,-  
 tirándose en el pozo  
 Ya parece que tarda,  
 y al verla dentro del pozo,  
 La boda se volvió entierro

un matrimonio vivía,  
 tan solo tenía una hija.  
 llamado Pedro Carreño,  
 por ser un chico muy bueno.  
 Pedro nunca les hizo gracia  
 con un sobrino de casa.  
 le concertaron la boda,  
 ya estaba la gente toda.  
 luego se vistió de gala,  
 se ha caído desmayada.  
 y ya que vuelve en sí,  
 -Voy un momento al jardín.  
 ella le dijo a la gente,  
 allí encontró su muerte.  
 todos al jardín bajaron,  
 atónitos se quedaron.  
 toda la gente lloraba

y a los padres de María  
 Pedro Carreño, su novio,  
 en ver que era el culpable,  
 Pedro Carreño, su novio,  
 con la tapa de cristal  
 Arriba lleva un letrero  
 en paz descanse tu alma  
 Ahora todas sus amigas,  
 “Mejor preferáis la muerte  
 Y si no aquí ves  
 que ha preferido su muerte

toda la culpa le echaban.  
 llora y grita igual que un niño,  
 que acometiera asesino.  
 le ha mandado hacer la caja  
 toda de seda bordada.  
 que dice: “Pobre María,  
 que ha muerto por culpa mía”.  
 y ahora se lo digo yo:  
 que casaros sin amor”.  
 esta pobre valenciana  
 por no verse mal casada.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de María Ángeles de Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Hornachuelos  
 Manuela Villa González, 2004

346  $\text{♩} = 120$

En un pue - blo de Va - len - cia un ma - tri - mo - nio vi - ví - a.  
 E - ra ri - co y ha - cen - do - so y u - na hi - ja que te - ní - an.

En un pueblo de Valencia,  
 era rico y hacendoso,  
 La hija tenía un novio  
 a quien María amaba  
 A los padres de María,  
 y celebraron la boda  
 El diecisiete de abril  
 aquel día muy temprano,  
 Ella fue y se confesó,  
 al ver entrar a su primo,  
 la recogieron del suelo  
 Ella les decía a la gente:  
 Voy un momento al jardín—,  
 Y tirándose en el pozo,  
 María parece que tarda,  
 y al verla dentro del pozo,  
 Dieron parte a la justicia  
 Al verla dentro del pozo,  
 Ya la sacaron del pozo,  
 y en el bolsillo le encuentran  
 —Dios me perdone mi falta,  
 [que] para casarme sin amor,  
 En el pueblo de Valencia,  
 Las amigas de María  
 las amigas de María  
 de las flores más hermosas  
 Pedro Carreño también  
 con la tapa de cristal  
 Pedro Carreño también,

un matrimonio vivía,  
 y una hija que tenía  
 llamado Pedro Carreño,  
 por ser un chico muy bueno.  
 nunca Pedro les hizo gracia  
 con un sobrino de casa.  
 le celebraron la boda,  
 ya estaba la gente toda.  
 luego se vistió de gala;  
 se ha caído desmayada;  
 y luego que volvió en sí.  
 —Voy un momento al jardín.  
 ella les decía a la gente.  
 allí encontró la muerte.  
 todos al jardín bajaron,  
*atoditos* se quedaron.  
 y al pronto se presentó.  
 todos lloran de dolor  
 se la suben para la casa  
 una tristísima carta:  
 la de mi padre y más gente,  
 yo he preferido la muerte.  
 no quedó mundo sin verla  
 luto se ponen por ella,  
 una corona le regalan  
 que gastan las valencianas.  
 le ha mandado hacer la caja  
 toda de seda bordada.  
 al despedirse del cadáver,

se ha caído desmayado,  
Aquí también se suspende  
el que lo quiera leer

le ha [entrado] un ataque  
el acto de este romance,  
le cuesta una perra grande.

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 142. LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (II)

[-/159]

Versión de El Rinconcillo  
Sebastiana Benito Gutiérrez, 2002

♩ = 100

347 

En el pue-blo de Va - len - cia, un ma-tri - mo - nio vi - ví - a,  
tan so - lo te - nía u - na hi - ja que se lla - ma - ba Ma - rí - a.

En un pueblo de Valencia,  
tan solo tenía una hija  
María tenía novio  
Y a los padres de María,  
y le prepararon la boda  
Un día le dice al padre:  
que al no casarme con Pepe,  
Al otro día de mañana,  
María dice a la gente:  
Viendo que María tardaba,  
y al verla dentro del pozo,  
Llamaron a la justicia  
y en el bolsillo le encuentran  
Y en la carta le decía:  
-Dios perdone mis culpas,  
que al casarme sin amor,

un matrimonio vivía,  
que se llamaba María.  
llamado Pepe Carreño,  
nunca Pepe les hizo gracia  
con un sobrino de casa.  
"Piense en lo que van a hacer  
con nadie me casaré".  
se celebraba la boda,  
-Voy un momento al jardín.-  
todos al jardín bajaron,  
todos con dolor gritaron.  
y la sacaron del agua,  
una tristísima carta.

mis padres y las demás gente,  
he preferido la muerte

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Sebastiana Benito Gutiérrez, (69 a.), natural de Monte Alto, pero lleva mucho tiempo viviendo en este pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 31 hemistiquios]

\* \* \*

## D.1.2) CON FINAL FELIZ

### 143. EL PADRE AMBICIOSO

[5059/163]

Versión de Luque  
Isabel González, 1977

♩ = 100

348

Y un o - bre - ro tra - ba - ja - ba - a llí en el mue - lle de Al - me - rí - a

tan so - lo con u - na hi - ja, la flor de la ma - ra - vi - lla.

Y un dí - a que fue a lle - var - le a su pa - dre la co - mi - da,

se e - na - mo - ró un ca - ba - lle - ro al ver - la tan gua - pay lin - da

Y un obrero trabajaba allí  
tan solo con una hija  
Y un día que fue a llevarle  
se enamoró un caballero  
–¿Y esta es su hija, Francisco?  
–Es mi hija, don José.  
Si usted quisiera, Francisco,  
y a usted y a su bella hija  
–Tiene novio, don José,  
Obrero y trabajador  
–Y usted le dice a su hija  
es casarse con un hombre  
–Me *\*arretiro*<sup>183</sup>, don José,  
y a lo que ella me diga  
Hija mía de mi alma,  
tú viste a aquel caballero  
se ha enamorado de ti  
–Padre mío de mi alma,  
y obrero y trabajador  
Y entonces contesta el padre:  
y aquí lo que hay que buscar  
Oyendo la blanca paloma  
ha cogido tinta y papel  
–Mi padre quiere casarme  
ven y me salvas la vida,  
–Licenciado no me encuentro

en el muelle de Almería,  
la flor de la maravilla.  
a su padre la comida,  
al verla tan guapa y linda.  
le dice en estas palabras.  
–Pues, vaya una hija guapa.  
con su hija me casaba,  
no les hará falta de nada.  
y lo tiene en el servicio.  
que lo quiere con delirio.  
que lo que debe de hacer  
que la pueda mantener.  
y con mi hija hablaré,  
la contestación traeré.  
la dicha te traigo a casa;  
que conmigo platicaba,  
al verte tan linda y guapa.  
ya sabes que tengo novio  
que ese es mi mayor tesoro.  
–Aquí el que manda soy yo;  
y es un bien para los dos.–  
que la burla se acercaba  
para escribir una carta.  
con un rico millonario,  
si te encuentras licenciado.  
pero por salvarte iré

<sup>183</sup> Retiro.

y le quitaré la vida  
Y al entrar Manuel en el pueblo,  
se encontró con su amigo  
Y al entrar Manuel a la iglesia,  
–Ya tengo aquí a mi Manuel,  
–Me la llevo porque es mía  
me la llevo porque es mía.–  
Y al otro día de mañana,  
y don José de Mallorca

y a ese canalla cruel.–  
por la iglesia entraba,  
la faena le contaba.  
dice la blanca azucena:  
ya tengo quien me defienda.  
y me la llevo a mi casa,  
*Naide* replicó palabra.  
que fue la declaración,  
preso en la cárcel quedó.

[Versión de **Luque**, de Isabel González, de 50 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández en abril de 1977. (Música registrada). 70 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Encarnación Hens Castel, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 112

349  The musical notation is in G major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The tempo is marked as quarter note = 112. The lyrics 'Un hom-bre que tra-ba - ja- ba- en el mue-lle de Se - vi - lla' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'te - ní - a - na hi - ja gua- pa co- mo las mil ma - ra - vi - llas.' The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Un hom-bre que tra-ba - ja- ba- en el mue-lle de Se - vi - lla

te - ní - a - na hi - ja gua- pa co- mo las mil ma - ra - vi - llas.

Un hombre que estaba  
tenía una hija guapa  
Y un día que fue la hija  
se ha enamorado el señorito  
–¿Esa es tu hija, Francisco?–,  
–Esta es mi hija, don José.  
–Tiene novio, don José,  
obrero y trabajador,  
–Debes decirle a tu hija  
que se case con un hombre  
–Me *arretiro*, don José,  
y a lo que ella me diga  
–Hija mía de mi alma,  
que te ha salido una suerte  
Viste a aquel caballero  
se ha enamorado de ti  
–¿Cómo olvido yo a Manuel  
sería una miserable,

.....  
Coge el papel y la pluma  
Ha ido Manuel  
–Repásala con cuidado  
“Quiere mi padre casarme  
mas ven tú a salvarme,  
Al otro día de mañana,  
zapatos no había otros,  
Bajando la boda a la iglesia,  
y se ha encontrado un amigo  
Y se fue para la iglesia

en el muelle de Sevilla  
como la vida de maravilla.  
a llevarle la comida  
al verla tan guapa y linda.  
le decía estas palabras.  
–Pues tienes una hija guapa.  
y lo tiene en el servicio  
y se quieren con delirio.  
que se case con un hombre,  
que tenga para comer.  
y con mi hija hablaré,  
la contestación daré.  
la dicha te traigo a casa,  
que has de ser afortunada.  
que conmigo platicaba,  
al verte tan bella y guapa.  
al hombre que tanto quiero?,  
comida por el dinero.–

.....  
para escribirle una carta.  
a recibir esta carta:  
y oye las graves palabras:  
con un rico millonario,  
si te encuentras licenciado”.–  
la iglesia la arreglaron,  
vestido en oro bordado.  
Manolo se presentó,  
y él a punto le contó.  
y la boda se encontró:

-Me la llevo porque es mía,  
y el que quiera acompañarme

me la llevo porque es mía  
con él me pierdo la vida.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Encarnación Hens Castell (64 a), y Antonia Bernal González (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 60 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Villaharta

María Doval Moreno, Bernardela Moreno Valero, 2008

♩ = 120

350

Un o-bre-ro tra-ba-ja-ba en el mue-lle de Al-me-rí-a, tan  
só-lo te-ní-a u-na hi-ja, la flor de la ma-ra-vi-lla. Es-ta es su hi-ja, Jo  
sé, le di-ce es-tas pa-la-bras. Es-ta es mi hi-ja, Joa- quín, pues va-ya u-na chi-ca  
gua-pa. Si us-ted qui-sie-ra Jo-sé, yo con e-lla me ca-sa-ba, aus-  
ted ya su be-lla hi-ja, no le ha-ría fal-ta de na-da.

Un obrero trabajaba  
solo tenía una hija  
Un día que fue a llevarle  
se enamoró un comerciante  
-Esta es su hija, José-,  
-Esta es mi hija, Joaquín;  
-Si usted quisiera, José,  
a usted y a su bella hija  
-Tiene novio, don Joaquín,  
honrado y trabajador  
-Buenas tardes, hija mía,  
Viste a aquel caballero  
se quiere casar contigo  
y yo lo que voy buscando  
Como quiere usted  
que tanto quiero  
que sea despreciado  
como quiere usted  
que cuando se fue al servicio,  
-Hoy, mi querido Manuel,  
mi padre quiere casarme  
-Licenciado no me encuentro  
iré a quitarle la vida

en el muelle de Almería,  
la flor de la maravilla.  
a su padre la comida,  
al verla, tan guapa y linda.  
le dice estas palabras.  
-pues, vaya una chica guapa.  
yo con ella me casaba,  
no le haría falta de nada.  
y lo tiene en el servicio,  
y se quieren con delirio.  
la dicha te traiga a casa.  
que conmigo platicaba,  
para hacerte afortunada, (bis)  
es el bien para los dos.  
que olvide a ese ser  
como quiere usted  
por el dinero,  
que olvide al que palabra le di,  
quererlo hasta el morir-. (bis)  
la pluma tengo en las manos,  
con un chico afortunado. (bis)  
pero por ti así lo haré,  
a este canalla cruel. (bis)

[Versión de **Villaharta** de María Doval Moreno (72 a) y Bernabela Moreno Valero (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 14 de febrero de 2007. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 144. EL PADRE USURERO (I)

[-/164]

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2004

♩ = 120

351 En un pue - blo de Ja - én cer - ca de la ca - pi - tal, su - ce - dió el ca - so más gran de que ha pa - sao la hu - ma - ni - dad.

En un pueblo de Jaén,  
sucedió el hecho más grande  
Por un padre sin *conciencia*,  
quiso vender a su hija  
Mira si era guapa y bella,  
que el dueño de aquella finca  
Aquel caballero infame  
siempre que le consiguiera  
—Me ha dicho don Nicolás  
tú serás una señorita,  
—Padre mío de mi alma,  
trabajador pero honrado,  
El padre enfurecido  
al ver pasar al señorito,  
—A mi hija no la convenzo,  
ella se quedará sola,  
Y después de convencerla,  
yo me quedo en la finca,

cerca de la capital  
que pasa en la humanidad.  
un vecino usurero,  
por el maldito dinero.  
mira si era guapa y bella,  
se había enamorado de ella.  
le había ofrecido una finca  
el cariño de su hija.  
que te quiere por esposa;  
una señora dichosa.  
tú sabes que yo tengo novio,  
ese es el mejor tesoro.—  
de aquella contestación,  
estas palabras le habló:  
me marchó a la capital,  
usted la convencerá.  
usted se casa con ella,  
después venga lo que venga.

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela Villa González (65 a) y de Soledad Cabanillas Fernández, (64 a) Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada) 36 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 145. EL PADRE USURERO (II)

[-/164]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

♩ = 116

352 En un pue - blo de Ja - én, cer - ca de la ca - pi - tal, su - ce - de el ca - so más gran de que sue - na en la hu - ma - ni - dad.



En un pueblo de Jaén,  
 sucede el hecho más grande  
 Con un padre sin *conciencia*,  
 quiso vender a su hija  
 Y aquel padre sin *conciencia*  
 que el dueño de aquella finca  
 Aquel caballero infame  
 Y un día le dice su padre:  
 —Me ha dicho don Nicolás  
 tú serás una señorita,  
 —Padre de mi corazón,  
 trabajador pero honrado,  
 El padre enfurecido  
 fue en busca del caballero,  
 —Mi hija no se convence,  
 ella se quedará sola,  
 Y después de convencerla,  
 yo me quedaré en la finca,  
 Y el caballero llegó,  
 le pregunta por su padre,  
 Y el caballero, *encreído*  
 quiso besarla y abrazarla  
 La joven enfurecida,  
 se encierra en la habitación  
 El caballero, enfurecido  
 a fuerza de puntapiés  
 Pero al derribar la puerta,  
 y al entrar el caballero,  
 A los gritos acudieron  
 .....  
 -Os pido a la justicia,  
 No le hagan *na* a la joven,  
 Su padre por egoísta  
 voy a pagar con mi vida,  
 Y, ahora que siento morir,  
 a la que me ha dado muerte  
 Se ha casado con su novio,  
 en la finca de aquel hombre

cerca de la capital  
 que suena en la humanidad.  
 ..... usurero,  
 por la ilusión del dinero.  
 tenía una hija tan bella  
 se había enamorado de ella.  
 le había ofrecido una finca  
  
 que te quiere por esposa;  
 una señora dichosa.  
 ya sabes que tengo novio,  
 ¿*pa* qué quiero más tesoro?—  
 de aquella contestación,  
 y estas palabras le habló:  
 me voy a la capital,  
 y usted la convencerá.  
 usted se casa con ella,  
 después venga lo que venga.  
 la joven estaba barriendo,  
 dijo que estaba en el pueblo.  
 que todo saldría bien,  
 pero no hubo *na* que hacer.  
 aprovechando el momento,  
 y echa la llave por dentro.  
 de ver fracasado su intento,  
 derriba la puerta adentro.  
 la joven se preparó  
 un hachazo le pegó.  
 vecinos y autoridad  
 .....  
 os pido de corazón,  
 la culpa la tengo yo.  
 y yo por ser caprichoso,  
 caprichos del poderoso.  
 dicha finca dejaré  
 por defender su honradez.-  
 viven en gracia de Dios  
 que por su honra mató.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 72 hemistiquios]

\* \* \*

146. EL PADRE USURERO (III)

[-/164]

Versión de Guadalcázar  
María Ballesteros Naranjo, 2009

353  $\text{♩} = 100$

En un pue - blo de Se - vi - lla, ha - bi - ta - ba un la - bra -  
dor, te - nía u - na hi - ja más be - lla que los ra - yi - tos del sol.

En un pueblo de Sevilla,  
tenía una hija más bella  
Carmelilla se llamaba  
el día que ella nació  
Carmelilla se llamaba  
por su dulzura y nobleza  
El amo de aquel cortijo  
desde que vio a Carmelilla  
-Me tienes loco y sin vida,  
si llegaras a ser mía,  
Te llenaría de riquezas,  
te llenaría de riquezas

habitaba un labrador,  
que los rayitos del sol  
el consuelo de su padre,  
falleció su pobre madre.  
quince años que tenía,  
todo el mundo la quería.  
que su padre cultivaba,  
de ella quedó enamorada.  
Carmen, desde que te vi,  
mi vida sería feliz.  
de fincas te dotaré,  
y yo pobre moriré.

[Versión de **Guadalcázar**, de María Ballesteros Naranjo (61 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de septiembre de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios]

\* \* \*

## D.2) AMOR DESGRADIADO / ENGAÑOSO

### 147. JOVEN BURLADA POR UN SOLDADO

[5055.9/172]

Versión de Fernán Núñez  
Antonia Martín Jiménez, 2001

♩. = 80

354

Un sol - da - do mo - re - no que ha - bí - a, de sus

o - jos yo me e - na - mo - ré. Y el tu - nan - te me ha

he - cho u - na ni - ña y a ho - ra di - ce que su - ya no es.

♩. = 180

Él se ha mar - cha - do a su tie - rra, yo le he man - da - do lla - mar y la

fa - mi - lia de él me ha re - ci - bi - do muy mal.

Yo vivía en un pueblo de Úbeda,  
en una fábrica haciendo capachos  
Un soldado moreno que había  
el tunante me ha hecho una niña  
Él se ha marchado a su tierra,  
la familia de él  
-Yo creía que eras una niña,  
-Ahora veo que no me quieres

desde niña allí me crié,  
y allí enfrente había un cuartel.  
ante sus ojos yo me enamoré,  
y ahora dice que suya no es.  
y yo le he mandado llamar,  
me ha recibido muy mal.  
no tenías forma de mujer.  
/.....//

[Versión de **Fernán Núñez** de Antonia Martín Jiménez (62 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

# 148. LA JOVEN MADRE ABANDONADA

[-/173]

Versión de Ojuelos Bajos  
Antonia Murillo Santiago, 2009

♩. = 56

355

De ca - tor - ce a quin - ce a - ños gra - nu - ja te co - no - cí

me pe - dis - te re - la - cio - nes y al mo - men - to te las dí.

De catorce a quince años,  
me pediste relaciones  
Fuiste a hablar con mis padres  
Yo, como te quería,  
Te fuiste y me dejaste,  
cada vez que el niño llora  
-No llores, niño, no llores,  
que dirán que un niño llora  
Solterita y sin amparo,  
se abra la tierra y me trague,  
Por la carretera, un coche  
¿será el ingrato de Pedro?  
-Vengo a casarme contigo  
para que en el pueblo sepan  
Y acompañado del cura  
para que en el pueblo sepan

grajuja, te conocí,  
y al momento te las dí.  
y te dijeron que no,  
me puse a manchar mi honor.  
me dejaste un chiquillo;  
me recuerda tu cariño.  
no llores ni tengas pena,  
en casa de una soltera.-  
nadie se apiada de mí,  
yo me quisiera morir.  
se paró, ¿quién vendrá en él?  
¿vendrá a engañarme otra vez?  
por la pena que me das,  
que el niño tiene papá.  
nos eche la bendición,  
que tu marido soy yo.

[Versión de **Ojuelos Bajos** (Fuente Obejuna) de Antonia Murillo Santiago (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

# 149. LOLITA Y EL NOVIO (I)

[-/178]

Versión de El Arrecife (La Carlota)  
Dolores Zafra Delgado, Josefa Zafra Delgado, 2001

♩ = 120

356

U - na ni - ña de ser - vi - cio qui - so li - brar a su no - vio

y su ma - dre le de - cí - a: Po - lo - nia no pue - de ser.

Una niña de servicio  
y su madre le decía:  
-Madre, con mi dinerito,  
otro me iré en confianza,  
para librar a mi novio,  
Ha hecho la ropita un lío,

quiso librar a su novio  
-Polonia, no puede ser.  
mis reales tengo en cuenta;  
Manolito de mi alma -  
se ha ido para el cuartel

y le ha dicho el capitán:  
 Se ha ido para su casa,  
 y le ha dicho: —Mamaíta,  
 A los tres o cuatro días,  
 en un renglón le decía:  
 Si te casas o tienes novio,  
 que yo estoy queriendo [a] mora  
 tiene los ojitos negros,  
 y tú los tienes azules;  
 A los tres o cuatro días,  
 A los tres o cuatro días,  
 A los tres o cuatro días,  
 y le han dicho sus amigos:  
 —¡Ay, Polonia de mi alma!,  
 que yo te dije a ti eso

—Polonia, no puede ser.-  
 se ha hartado de llorar,  
 no lo he podido librar.  
 Polonia recibió carta  
 —Polonia, ¿cuándo te casas?  
 aprovecha la ocasión,  
 morita del corazón;  
 negros como yo los quiero  
 Polonia, ya no te quiero.-  
 Polonia mala cayó.  
 Polonia ya se murió.  
 Manuel al pueblo llegó  
 —Polonia ya se murió.  
 ¡Ay, Polonia de mi corazón!,  
 por probar tu condición.

[Versión de **El Arrecife** (La Carlota) de Dolores Zafra Delgado (63 a) y Josefa Zafra Delgado (61 a).  
 Recogida por Alberto Alonso Fernández, mayo de 2001. (Música registrada). 41 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 150. LOLITA Y EL NOVIO (II)

[-/178]

Versión de Fuente Obejuna  
 Paulina Rodríguez Camacho, 2009

♩ = 88

357

Ca - lle an - cha de Ma drid, \_\_\_\_\_ ca - lle que le lla - man Lo - ro, \_\_\_\_\_

ha - y u - na mo - za sir - vien - te que quie - re li - brar su no - vio. \_\_\_\_\_

Calle ancha de Madrid,  
 hay una moza sirviente  
 Y su madre le ha dicho:  
 —Madre, con mi dinerito,  
 Dos mil duros tengo en venta  
 para que venga mi novio,  
 Las hermanas del novio  
 y de cena le pusieron  
 Estando puesta la mesa,  
 carta para la Polonia,  
 Y en los últimos renglones  
 —Polonia, si tienes novio,  
 que yo estoy queriendo a una mora  
 Tiene los ojitos negros,  
 y tú los tienes azules;

calle que le llaman Loro,  
 que quiere librar [a] su novio.  
 —Polonia, ¿qué vas a hacer?.  
 usted no tiene *na* que ver.  
 y tres mil tengo en fianza,  
 a pasar Semana Santa.  
 la invitaron a una cena  
 arroz con muchas almejas.  
 el cartero que llegó;  
 carta de amor traigo yo.  
 carta para Polonia era:  
 no lo desprecies por mí  
 que la quiero más que a ti.  
 y tú los tienes azules  
 Polonia, yo no te quiero.-

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Paulina Rodríguez Camacho (72 a). Recogida por Alberto Alonso  
 Fernández y Luis Moreno Moreno, 28 de abril de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

# 151. MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (I)

[5051+0128/180+120]

Versión de Hinojosa del Duque  
Damiana Montenegro Zamorano, 2009

♩. = 72

358

U - na cor - do - be - sa fue a Se - vi - lla a ver los to - ros, u - na  
Con el vi - to, vi - to, vi - to, con el vi - to, vi - to, va. Con el  
Ma - ría An - to - nia. Ma - ría An - to - nia, tú no sa - bes lo que has he - cho. Ma - ría An

cor - do - be - sa fue a Se - vi - lla a ver los to - ros. En la  
vi - to. vi - to. vi - to. con el vi - to. vi - to. va. No me  
to - nia, Ma - ría An - to - nia, tú no sa - bes lo que has he - cho: ol - vi -

mi - tad del ca - mi - no la cau - ti - va - ron los mo - ros, en la  
mi - res a la ca - ra que me pon - go co - lo - rá, no me  
dar a un pri - mo her - ma - no por que - rer a un fo - ras - te - ro, ol - vi -

mi - tad del ca - mi - no la cau - ti - va - ron los mo - ros,  
mi - res a la ca - ra que me pon - go co - lo - rá.  
dar a un pri - mo her - ma - no por que - rer a un fo - ras - te - ro.

María Antonia, María Antonia,  
olvidar a un primo hermano  
No lo desprecio por pobre  
lo desprecio por enfermo,  
Si las ventanas se abrieran,  
María Antonia te diría

Cuando a ti te estén poniendo  
a mí me estarán poniendo  
Cuando a ti te estén echando  
a mí me estarán echando  
Cuando a ti te estén diciendo  
a mi madre le dirán

tú no sabes lo que has hecho  
por querer a un forastero.  
ni tampoco por la edad,  
yo no sé su enfermedad.  
los balcones a la par,  
cuál es mi enfermedad.

el traje para casarte,  
el traje para amortajarme.  
el yugo para casarte,  
la tierra para enterrarme.  
salud para muchos años,  
salud para encomendarlo.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Damiana Montenegro Zamorano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios]

\* \* \*

152. MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (II)<sup>184, 185</sup>

[5051+0128/180+120]

Versión de Algallarín  
Dolores Molares Salinas, Juana Orgaz León, 2009

♩. = 80

359

Ma-ría An - to - nia, tú es - tás lo - ca, tú no sa - bes lo que has  
he - cho: Des-pre - ciar a un pri-mo her - ma - no por que - rer a un fo-ras - te - ro.

María Antonia, tú estás loca,  
olvidar a un primo hermano  
No lo desprecio por pobre  
lo desprecio por que lleva,  
Si las *paderes* hablaran,  
te diría María Antonia

tú no sabes lo que has hecho  
por querer a un forastero.  
ni tampoco por la edad,  
treinta años de enfermedad.  
y las tapias del corral,  
esta era mi enfermedad.

[Versión de **Algallarín** de Dolores Morales Salinas (69 a) y Juana Orgaz León (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 4 de diciembre de 2009. (Música registrada). 56 hemistiquios]

\* \* \*

153. MUERTE DE LA NOVIA (I)

[-/181]

Versión de Ochavillo del Río  
Rafaela García Castell, 2009

♩ = 180

360

Es - tan - do yo en el ser - vi - cio u - na car - ta  
re - ci - bí, que se ha - bía muer - to mi  
no - via y me tu - ve que ve - nir.

Estando yo en el servicio  
que se había muerto mi novia  
Al subir las escaleras,  
-Ven y siéntate a mi vera  
Acompáñame a la tumba  
acompañame a la tumba

una carta recibí,  
y me tuve que venir.  
oí una voz que decía:  
que hablar contigo quería.  
carita de mis brillantes,  
que allí tengo mi descanso.

<sup>184</sup> El canto de este romance va precedido y también finaliza con la célebre canción de El Vito

<sup>185</sup> Una variante muy cercana de esta melodía la encontramos en *El romancero de Fernán Núñez* (VÁZQUEZ LEÓN, 1993, pág. s/n)

-Yo la fui acompañando  
yo la fui acompañando  
Al echar la caja en el hoyo,  
que no se llene de tierra  
Yo no quiero más mujeres  
me acuerdo de mi morena,

por la calle de Toledo,  
hasta el mismo cementerio.  
un pañuelito le eché,  
esa carita que yo besé.  
he perdido la ilusión,  
la llevo en el corazón...

[Versión de **Ochavillo del Río** de Rafaela García Castell (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 20 de mayo de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 154. MUERTE DE LA NOVIA (II)

[-/181]

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2007

♩ = 108      ♩ = ♩

361

Con Dios pa - dre, con Dios ma - dre, con Dios no - via si la

ten - go, que me vo - ya ser - vir al Re - y los tres a - ños que le de - bo.

-Con Dios, padre, con Dios, madre,  
que me voy a servir a Franco<sup>186</sup>  
Al llegar a las trincheras,  
que se había muerto mi novia  
Ya la suben, ya la bajan,  
yo la fui acompañando  
Al pasar los cuatro vientos,  
"Acompáñame a mi tumba  
Al echarla en el barranco,  
para que no tragara tierra

con dios, novia, si la tengo,  
los tres años que le debo.-  
una carta recibí,  
y me tuve que venir.  
por la calle de Toledo,  
hasta el mismo cementerio.  
oí una voz que decía:  
que yo por ti así lo haría".  
mi pañuelo le tiré  
la boca que yo besé.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2007. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>186</sup> Otras dicen rey en vez de Franco.



# 155. LA MUERTE DE LA NOVIA RECIÉN CASADA

[/-]

Versión de Villafranca de Córdoba  
Rosario Marín Redondo, 2004

362  $\text{♩} = 150$

Yo que nun-ca he pen - sa-do en ca - sar - me ni tam - po - co yo

pen - sé en a - mar, pe-ro un dí - a me lle - va - ron mis

pa - dres a Se - vi - lla pa - ra ne - go - ciar.

-Yo que nunca he pensado en casarme  
pero un día me llevaron mis padres  
Y era una noche de lluvia y de viento,  
a la luz de un quinqué moribundo,  
Yo sin ella vivir no podía  
Nos echaron las bendiciones,  
nos marchamos los dos para el barco  
No hay otra cosa más triste en la vida  
mientras a ella entró calenturas,  
Sus dulces labios se abrieron para hablarme,  
y tan solo salió de sus labios  
Y aquellas voces se extendió por el barco,  
-La distancia tan lejos del puerto  
Y entre los capitanes y los marinos  
la pasaron por un camarote,  
-Adiós de la mar serena,  
me ha dejado prisionero  
y en su rostro dejó puesto  
unos ojos sevillanos  
Adiós de la mar serena,  
yo no me he arrojado al mar

ni tampoco yo pensé en amar,  
a Sevilla para negociar.  
por una ventana por donde pasé,  
de una joven yo me enamoré.  
hasta que un día mi amor declaré.  
de su familia ella se despidió,  
muy contentos y alegres los dos.  
que la luna de miel tan mal,  
a la cama se marchó a acostar.  
pero el eco de voz se apagó  
un besito que rondaba yo.  
vino el capitán y me dijo así:  
y el cadáver no puede seguir.-  
la retiraron del lugar aquel,  
casi frío y muerto me quedé:  
adiós para siempre, adiós,  
la mujer que nunca amé  
grande ilusión,  
clavados en mi corazón.  
adiós para siempre, adiós,  
porque me faltó el valor.

[Versión de **Villafranca de Córdoba** de Rosario Marín Redondo (73 a), natural de este pueblo, donde aprendió este romance, lleva viviendo muchos años en la Barriada de los Ángeles (Alcolea). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

# 156. LA MUERTE DE LA NOVIA Y EL NOVIO

[-/-]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

363  $\text{♩} = 120$

Por un hom-bre es-toy en fer - ma, por un hom-ber mo-ri - ré, —

mal - di - tos se-an los hom-bres que en - ga - ñan a la mu jer. —

Por un hombre estoy enferma,  
malditos sean los hombres  
La escalera del hospital  
ya no la vuelvo a bajar  
Si me quieres escribir,  
Hospital de Santa Clara,  
Al otro día de mañana

.....  
-Oiga, usted, señor doctor,  
-Gasta paciencia, muchacha,  
-Oiga, usted, señor doctor,  
si viene mi amor a verme,  
Y, al decir estas palabras,  
al otro día. a la tarde  
-¿Dónde está mi amor querido?  
no he podido venir antes  
-Dispense usted, caballero,  
que esa joven que pregunta  
Al oír estas palabras

.....  
Al otro día de mañana,  
él parecía un clavel,

por un hombre moriré,  
que engañan a la mujer.  
la subo con amargura,  
hasta la sepultura.  
ya sabes mi paradero,  
la sala de Los Remedios.  
el doctor la visitaba

.....  
dígame si curaré.  
que pronto te pondrás bien.  
si viene mi amor a verme,  
no lo dejen pasar, no.-  
la muchacha que expiró,  
el caballero llegó.  
¿dónde está mi amor del alma?  
porque herido me encontraba.  
dispense usted, gran señor,  
ayer tarde falleció.  
al suelo mortal cayó,

.....  
dos entierros se cruzaban,  
ella, una rosa encarnada.

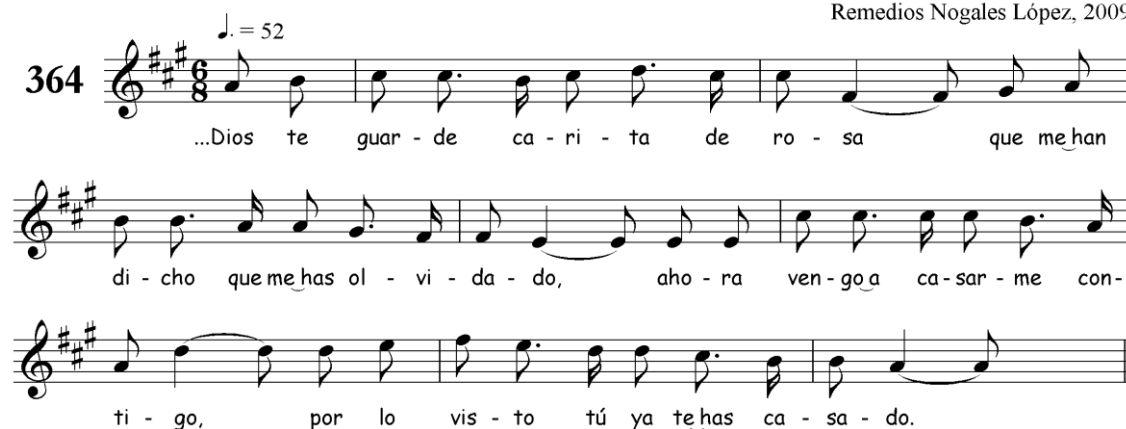
[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios]

\* \* \*

# 157. ROSITA ENCARNADA

[5019/183]

Versión de Hinojosa del Duque  
Remedios Nogales López, 2009

364 

...Dios te guar - de ca - ri - ta de ro - sa que me han  
di - cho que me has ol - vi - da - do, aho - ra ven - go a ca - sar - me con -  
ti - go, por lo vis - to tú ya te has ca - sa - do.

No he podido encontrar en este mundo una flor que me dé tu pasión.

-Dios te guarde, carita de rosa,

ahora vengo a casarme contigo

Dame un beso, carita de rosa,

-Ese beso se lo doy a otro hombre,

-Ese beso que yo a ti te pido,

y si no con mi mano derecha

-Si tú tienes el puñal de dos filos

matarás al niño inocente

Ese ángel no tiene la culpa,

el que tiene la culpa eres tú

A los tres días tuvo una niña,

que de nombre la han puesto Rosita,

Y a los tres días se presentó.....

-Has tenido a tu niña Elenita,

Corran corran, que Rosita ha muerto,

que tendida en el suelo se halla,

que me han dicho que te has olvidado,

por lo visto tú ya te has casado.

dame un beso, besito de amor,

con el mismo que ya estoy casada.

ahora mismo me lo vas a dar.

en tu pecho clavo este puñal.

y con él me traspasas el alma,

que yo tengo dentro de mi alma.

ese ángel es niño inocente,

que me vienes buscando la muerte.

más bonita y más bella que el sol,

que al rosal .... se llamó.

y a ella se dirigió:

ahora vengo a matarte yo

corran, corran, si la quieren ver,

..... de un hombre cruel.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de Remedios Nogales López (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

### D.3) AMOR FELIZ / FIEL

#### 158. LA ENFERMERA Y EL MILITAR

[5056/186]

Versión de Montilla  
Carmen Alcaide Mármol, 2002

365  $\text{♩} = 150$   $\text{♩} = \text{♩}$

Sien-do yo en-fer - me - ra del hos - pi - tal, cu-ra-ba en - fer-mos gra-ves, mi - li -

tar. y es-tan-do un dí - a so - li - tos los dos, él me pi-dió un

be - so, un be-so por Dios, él me pi-dió un be-so, un be-so por Dios,

Siendo yo enfermera  
curaba enfermos  
y estando un día  
él me pidió un beso:  
dame un beso, hermana,  
dame un beso, hermana,  
Cuando se puso bueno,  
que [a] nadie dijera  
que tuviera suerte  
y que se portara  
A los cuatro meses,  
que le habían hecho  
-La casa la tienes  
con todo el servicio  
Al oír aquello,  
La madre abadesa  
-Levántate, hermana,  
que a las doce en punto,

del hospital  
graves militar;  
solitos los dos,  
-Un beso, por Dios,  
y me curaré,  
o me moriré.-  
yo le supliqué  
que yo lo besé,  
y felicidad  
como un militar.  
tuve carta de él,  
grande coronel.  
toda preparada,  
para un militar.  
yo me desmayé.  
fue y me levantó:  
levántate, Leonor,  
están aquí a por ti.

[Versión de **Montilla** de Carmen Alcaide Mármol, de 61 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 2002. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

366  $\text{♩} = 92$

Es - tan-do de en-fer - me - ra en la Ca - ri - dad, cui-dan-do un he - ri - do de  
mu - cha gra - ve - dad. Es - tan-do un día so - los, jun - ti-tos los dos, un be-so me  
pi - de, un be so por Dios, un be-so me pi - de, un be - so por Dios.

Estando de enfermera  
cuidando un herido  
Estando un día solos  
un beso me pide:  
Dámelo, hermanita,  
dámelo, hermanita,  
Como lo pedía  
yo dárselo tuve  
Él se puso bueno,  
que a nadie dijera  
que tuviera suerte  
y que se portara  
Al año siguiente,  
que le habían hecho  
Pero aquel papel  
porque me decía:  
Estando un día sola,  
a la superiora  
Al oír mi nombre,  
y él que estaba al lado,  
-Levanta, Leonor,  
que a las doce en punto  
Tengo una casa  
con todo el servicio

en la Caridad  
de mucha gravedad  
juntitos los dos,  
-Un beso, por Dios.  
y me pondré bien,  
y me curaré.-  
con tanta ansiedad,  
por la caridad.  
yo le supliqué  
que yo lo besé,  
y felicidad  
como un militar.  
carta tuve de él,  
grande coronel.  
pronto lo rompí  
"Eres para mí".  
sentadita yo,  
le oí decir: -Leonor.  
me desmayé yo  
fue y me recogió.  
levanta de aquí  
vengo yo por ti.  
muy bien *prepara*.  
para un militar.

[Versión de **Montalbán** de Ángeles Sillero (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 27 de octubre de 2009. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

## E) CRÍMENES

### E.1) CRÍMENES PASIONALES

#### 159. EL ASESINATO DE LA NOVIA

[-/-]

Versión de Villaharta  
Carmen González, 2007

$\text{♩} = 136$

367 

Es - pe - ran - za fue a la fuen - te, a la fuen - te fue a por a - gua,  
y se ha en - con - traído con su no - vio y le ha di - cho que la ma - ta

Esperanza fue a la fuente,  
y se ha encontrado con su novio  
-No me mates, no me mates,  
déjame que me despida  
Al oír estas palabras,  
uno ha sido en el pecho  
-Si me apresan, que me apresen,  
que he matado a la mujer

a la fuente a por agua  
y le ha dicho que la mata.  
no tires para matarme,  
de la pobre de mi madre-  
dos tiros le disparó.  
y otro en el corazón.  
no le tengo miedo a nada,  
que con otro me engañaba.

[Versión de Villaharta de Carmen González Molina 75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceros, noviembre de 2007. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 160. LA DONCELLA VENGADORA DE SU HONRA

[-/-]

Versión de El Rinconcillo  
Isabel Estrella Sánchez, 2002

$\text{♩} = 120$

368 

Me tie - nes muer - to y sin vi - da, Car - me - la de que te  
vi, — si tú fue - ras al fin mí - a mi vi - da se - ría fe - liz.

-Me tienes muerto y sin vida,  
si tú fueras al fin mía,  
Te llenaría de riquezas  
te llenaría de riquezas  
-No hay riquezas en el mundo  
mire usted, don Francisco,  
Y que al mes se preparaba  
una navaja barbera  
Luchando sobre su cuerpo  
y se fue a la justicia

Carmela, desde que te vi,  
mi vida sería feliz.  
de fincas te doblaré,  
y yo pobre moriré.  
que puedan pagar mi honor,  
de esas no soy yo.-  
una navaja barbera,  
que en su pecho conservaba.  
malherido lo dejó,  
y él mismo declaró:

—He querido avasallar  
que no la ofendan en nada,  
Aquí queda perdonada,  
que no la ofendan en nada

(a) la hija de mi labrador,  
la culpa la he tenido yo.  
aquí, delante de Dios,  
la culpa la he tenido yo.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Isabel Estrella Sánchez (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Alcolea  
Araceli Romero Lara, 2002

♩ = 180

369

Me tie - nes muer-to y sin vi - da, Car - me - la de que te

vi... si tú fue ras al fin mí- a mi vi - da se - ría fe - liz.

En los campos de Sevilla  
tan solo tenía una hija  
Carmelita se llamaba,  
por su noble y dulzura  
y el amor de aquella finca  
desde aquella Carmelita,  
—Me tienes muerto y sin vida,  
si tú fueras a ser mía,  
Te llenaría de riquezas  
te regalaré un cortijo  
—No hay riquezas en el mundo  
que mire usted, don Francisco,  
Que mire usted, don Francisco,  
y sus palabras me ofenden  
Don Francisco no sabía  
de una navaja barbera  
Luchando contra sus fuerzas,  
malherido cayó al suelo,  
Llamaron a la justicia  
—Cuéntame lo que te pasa.-  
—He querido avasallar  
/...../  
que ella me ha dado la muerte,

habitaba un labrador  
que era más bella que un sol.  
quince años que tenía  
todo el mundo la quería  
con su padre cautivaba  
desde aquellos enamorados:  
Carmela, desde que te vi,  
tu vida sería feliz.  
de fincas te notaré,  
y yo pobre moriré.  
que puedan pagar mi honor,  
que de esas no las soy yo.  
viene usted desconcertado  
siendo un hombre casado.—  
cómo Carmen se preparó  
que en su pecho conservó.  
malherido lo dejó,  
que a las cinco se murió.  
y al herido preguntó:  
Y el herido contestó:  
[a] la hija de mi labrador,  
/...../  
la culpa la he tenido yo.

[Versión de **Aguilar de la Frontera** de Araceli Romero Lara (65 a), reside en Alcolea (Córdoba) desde hace años. Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 44 hemistiquios]

\* \* \*

161. CRIMEN POR CELOS

[-/191]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Isabel Toledano García, Josefa Mariscal Aguilera  
Ana Alcaide Estévez, 2002

370  $\text{♩} = 112$

En la ca - si - lla los pe - o - nes ca - mi - ne - ros, a - pro - xi - ma - do a un pue - blo lla - ma - do U

se - ra ha - bi - ta - ba un ma - tri - mo - nio con dos hi - jas, die - cio - cho

a - ños con - ta - ba la don - ce - lla. La más don - ce - lla, no - via de Ma - nuel Ji -

mé - nez, se que - rí - an con lo - cu - ra los mu - cha - chos; la fa -

mi - lia to - da e - ra con - for - me, seis se - ma - nas fal - ta - ban pa - ra ca -

sar - los. U - na ma - ña - na, muy tem - pra - ni - to, en la ca -

si - lla se pre - sen - tó u - na se - ño - ra muy e - le -

gan - te y es - tas pa - la - bras le con - tes - tó:

En la casilla los peones camineros,  
habitaba un matrimonio con dos hijas;  
La más doncella, novia de Manuel Jiménez,  
la familia toda era conforme,  
Y una mañana, muy tempranito,  
una señora muy elegante  
-Mujer mala, traicionera, miserable,

La mujer se *\*opuso* contra el hombre

-Sé que hace tiempo que la amas  
Se entró para dentro con valentía  
cortó tres hierros de aquella reja  
-¿Dónde estás, Carmela mía?, no te veo.

aproximada a un pueblo llamado Usera,  
veintiún años contaba la doncella.  
se querían con locura los muchachos;  
tres semanas faltaban para casarlos.  
en la casilla se presentó  
y estas palabras le contestó:  
me has de pagar todo el daño que me has  
[causado.-  
y le ha herido en una pierna y en un  
[brazo.

/...../  
y a la ventana la abalanzó,  
y en aquel hueco se colocó:  
¿Dónde estás, Carmela mía?, tú eres  
[muerta.-



Dando vueltas por la sala para encontrarla y en el suelo que estaba medio asfixiada.  
 La ha cogido del brazo con valentía, la ha sacado fuera con gran valor,  
 y a la salida de la casilla, el techo en llamas se desplomó.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Isabel Toledano García (70 a); Josefa Mariscal Aguilera (78 a); Ana Alcaide Estévez (55 a) y Dolores Rider Baena(65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 2002. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de La Victoria  
 Francisca Cano Fúnez, 2002

371  $\text{♩} = 124$

...la más chi-ca, no-via de Ma-nuel Ji - mé - nez. Los mu - cha - chos se que - rí - an con lo -  
 cu - ra; los pa - dres es - ta - ban con - for - mes, seis dí - as fal - ta - ban pa - ra ca -  
 sar - los U - na ma - ña - ña, muy tem - pra - ni - to, ca - si - lla a - ba - jo se vio ve -  
 nir Ma - nuel Ji - mé - nez, el no - vio de e - lla, que a la se - ño - ra le di - jo a - sí:

Cerca de un pueblo donde yo habitaba,  
 la mayor, veintitrés años contaba;  
 Los muchachos se querían con locura;  
 tres días faltaban para casarlos.

//.....//  
 Una mañana, muy tempranito,  
 Manuel Jiménez, el novio de ella,  
 –Mala mujer, ingrata y traicionera,  
 al hacer fuego con una joven,  
 Con gran valor y valentía  
 y entre las llamas se colocó:  
 –¿Dónde estás, paloma mía,  
 ¿Dónde estás, paloma mía,  
 Dando vueltas por la sala, como un loco,

habitaba un matrimonio con tres hijas;  
 la más chica, novia de Manuel Jiménez.  
 los padres estaban conformes,

//.....//  
 casilla abajo se vio venir  
 que a la señora le dijo así:  
 he de pagarte el delito que has cometido,  
 un brazo y una pierna le has herido.-  
 con gran valor y con los hierros

que no te veo?  
 que eres muerta? -  
 desmayada en un rincón se la encuentra.

[Versión de **La Victoria** de Francisca Cano Fúnez (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, octubre de 2002. (Música registrada). 25 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 120

372

...la más chi-ca, no-via de Ma-nuel Ji - mé-nez. Con lo - cu-ra se que-rí-an los mu-  
cha-chos, la fa-mi-lia to-da muy gus - to-sa, fal - ta-ban dos dí-as pa-ra ca-  
sar - los U - na ma - ña - na, muy tem-pra - ni - to, a la ca - si - lla se ve ve -  
nir u - na se - ño - ra muy e - le - gan-te, que a Car-me - li - ta le di-ce a - sí:

En una casilla de peones camineros	hacia allá, al pueblo, se dirige una [doncella.
Un matrimonio que habitaba con dos hijas;	quince años tenía una de ellas.
La más chica, novia era de Manuel Jiménez,	con locura se querían los muchachos.
La familia toda muy gustosa,	faltaban dos días para casarlos.
Y una mañana, muy tempranito,	y a la casilla se ve venir
una señora muy elegante	que a Carmelita le dice así:
–Carmelita, ese novio que tú tienes	ha sido novio mío muchísimo tiempo.
Si tú quieres, por las buenas, lo decides;	si no, por las malas, yo me atrevo.–
Y Carmelita que estaba sola	y a la señora se arrodilló:
–Yo no lo digo ni aunque me mates,	porque lo quiero de corazón.–
De repente, se levanta la señora	y sacándose un cuchillo de las medias.
Carmelilla fue a encerrarse en una sala	que había llena de leña.
–Estoy dispuesta a matarte o a quemarte.	De seguida, le mete fuego a la leña,
de seguida, le mete fuego a la leña	y ardía grandes llamaretadas.
Pero al momento de aquel incendio,	y a la casilla se ve venir
el novio de ella, Manuel Jiménez,	y a la señora le dice así:
–Mujer mala, asesina y miserable,	tú me has de pagar el daño que me has [causado.–
Hizo fuego contra el joven	y le ha herido en una pierna y en un [brazo.
Y en la casilla se oyen voces de auxilio:	–Manolo mío, que ardo viva entre las [llamas,
que me asesina esta señora miserable,	porque dice que hace tiempo que te ama.

[Versión de **Puente Genil** de una abuela de una alumna del IES “Manuel Reina” (82 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1983. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

# 162. EL CRIMEN DE DON BENITO

[5131/192]

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 120

373

Al sa - lir de mi - sa de on ce, el mal - va - do cri - mi - nal le dio un  
be - so a I - nés Ma - rí a ye - lla le dio u - na "guan - tá"...

♩ = 80

A es - to ven - go Ca - ta - li - na, a es - to ven - go, que he pen - sa - do  
que me en - tre - gue us ted su hi - ja, a es - to es lo que me he lle - ga - do

Al salir de misa de once,  
le dio un beso a Inés María,  
Y el malvado le decía:  
Mira si se la pagó  
El sereno fue el primero,  
a pedir un vaso de agua,  
A esto vine, Catalina,  
que me entregue usted a su hija,  
Le contesta Catalina:  
que yo te entregue mi hija  
Le dio cuatro puñaladas,  
y toda envuelta en su sangre  
Con qué pena moriría  
en ver que su hija quedaba  
-Entrégate, Inés María,  
los desaires que me has hecho  
-Don Carlos, fíeme usted  
porque me quiere matar  
-Yo no te puedo fiar  
porque me ha dicho Paredes  
Los bolillos de la silla  
por ver si la vecindad  
-Entrégate, Inés María,  
los desaires que me has hecho  
-Don Carlos, máteme usted,  
muero así por un criminal  
Le dio cuatro puñaladas  
y toda envuelta en su sangre  
Una mujer que la leche  
en vista de que no salía

el malvado criminal,  
y ella le dio una guantá,  
-Me la tienes que pagar.-  
que la mató a puñaladas.  
a la puerta se acercó,  
don Carlos se presentó.  
a esto que he pensado:  
a esto es lo que me he llegado.  
-No lo querrá Dios del Cielo  
por la ilusión del dinero.-  
cayó muerta en el suelo  
hasta subir a los cielos.  
Catalina Barragán,  
en manos de un criminal.  
que tu madre ya murió,  
ahora te devoro yo.  
y será mi padrino,  
ese fiero asesino.  
ni ser tu padrino  
que hará conmigo lo mismo.  
encajados en la pared  
lo podrían favorecer.  
que tu madre ya murió,  
ahora te devoro yo.  
con mucha pena y dolor,  
pero defendiendo mi honor.  
cayó muerta en el suelo  
hasta subir a los cielos.  
todos los días le llevaba  
empujó un poco la puerta

y ¡cómo se quedaría!,  
Dio parte a la autoridad,  
y vieron llena de sangre  
Dijeron: -¿Quién habrá sido?-  
y lo traen prisionero  
Por las calles del Portillo  
porque vive doña Berta,  
Por la calle de la Cruz,  
pasó triste a la de Julia,  
unas le ponen coronas,  
y Julia como maestra  
La cinta era de amarillo  
era un regalo del pueblo  
Inés María iba delante  
y el negro asesino  
La cinta era en amarillo  
era un regalo del pueblo  
Por la calle del cementerio  
con un letrado que dice:  
Tomás Alonso se llama  
las muertes de Inés María,  
En la puerta de la calle  
con un letrado que dice:

¡se quedó la mujer muerta!  
acudió toda la justicia,  
la caja del oculista.  
Van a por él a Villanueva  
entre grillos y cadenas.  
ya no se puede pasar  
su hijo, un criminal.  
cuando el entierro pasaba,  
pasaron a coronarla,  
otras le ponen la palma  
del ataúd la llevaba.  
bordada en oro fino,  
que le hicieron los vecinos.  
y su madre iba detrás  
agarrado a la cinta va.  
bordado en oro fino,  
que les hicieron los vecinos.  
ha nacido un arbolito  
“Mueran los tres de Don Benito,  
el que ha ido a declarar  
Catalina Barragán.  
han puesto dos papeles  
“Muera don Carlos Paredes”.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Dolores Pérez Sánchez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en abril de 2009. (Música registrada). 106 hemistiquios.]

\* \* \*

### 163. EL CRIMEN DE PORCUNA

[-/194]

Versión de Puente Genil  
María Jiménez, 1983

♩. = 80

374

...Su pa - dre se fue a Por - cu - na y so - li - ta la de -

jó con u - no de los mu - le - ros con u -

no de los mu - le - ros a la ven - tu - ra de Dios.

En el pueblo de Llorente,  
no ha muerto de calenturas,  
Murió de una puñalada  
Su padre se fue a Porcuna  
con uno de los muleros  
Emilio llegó muy malo  
ropa de la de su padre  
Estando junto a la lumbre,

una mocita murió;  
ni tampoco de dolor.  
que su mulero le dio.  
y solita la dejó  
a la ventura de Dios.  
y Dolores le sacó  
y con ella se vistió.  
Emilio lo dice así:

-Dolores me tienes loco,  
 -Emilio, no seas tonto,  
 mi padre me dejó sola  
 -Pues si confiaba en mí,  
 cosa que mi cuerpo pida  
 A los gritos de Dolores,  
 y el canalla del Emilio  
 ¡Ay qué dolor de Dolores!,  
 de ver a su hermano herido

tengo que gozar de ti.  
 Emilio no seas así,  
 porque confiaba en ti.  
 nada tengo yo que ver;  
 eso tengo yo de hacer.-  
 un hermanito acudió,  
 tres puñaladas le dio.  
 con qué pena moriría  
 en la última agonía.

[Versión de **Puente Genil** de María Jiménez (58 a). Recogido por Alberto Alonso Fernández, mayo de 1983. (Música registrada). 34 hemistiquios.]

\* \* \*

## 164. LA BODA FRUSTRADA

[-/204]

Versión de Hinojosa del Duque  
 M<sup>a</sup> de los Ángeles de la Bella Jiménez, 2009

♩ = 108

375

En un pue-blo "pin-tu - res co" que la Rá - bi - ta le lla- man

ha - bi - ta-ba un ma - tri - mo - nio con dos jó - ve - nes muy gua- pas.

En un pueblo pintoresco  
 habitaba un matrimonio  
 Josefa y Lola se llaman,  
 por honradez y cariño  
 Eran pobres jornaleros  
 con el sudor de su frente  
 Josefa, joven muy guapa,  
 era una flor delicada,  
 Sus ojos negros y grandes  
 su pelo negro y rizado  
 Todos los mozos del pueblo  
 cuando pasaba Josefa  
 Una tarde en el jardín,  
 cortando ricos claveles  
 En esto un guapo y gentil  
 -Toma este ramo de flores,  
 La pobre se sorprendió,  
 no quería aceptar las flores  
 -Señor, márchese de aquí-  
 -Aunque es rico para mí,  
 -Yo te juro, ángel de amor,  
 este amor que yo te ofrezco  
 -Pero tienes cosas feas  
 aunque se opongan mis padres  
 Dos años de relaciones,  
 a la inocente paloma

que La Rábita le llaman  
 con dos jóvenes muy guapas.  
 su padre Manuel y Ana,  
 el pueblo los apreciaba.  
 que el sustento se ganaban  
 del trabajo que le daban.  
 de rostro bello y gentil,  
 como las del mes de abril.  
 y sus labios de jazmín,  
 y los dientes de marfil  
 admirados se quedaban  
 con su cántaro a por agua.  
 Josefina se encontraba  
 que a su paso se hallaban.  
 a Josefina llamaba:  
 ángel mío de mi alma.  
 la infeliz se retiraba,  
 que el galán le presentaba.  
 la joven le contestaba:  
 yo soy pobre y no me iguala.  
 por estas serias palabras,  
 es puro, limpio y sin mancha.  
 y que a mí vienes con faltas,  
 yo he de cumplir mi palabra.-  
 amándose con compasión,  
 el amor la traicionó.

Fue en busca de las riquezas  
 y despreciando a Josefa  
 Cuando Josefa ya supo  
 -Infame, tienes la culpa  
 Coge el niño en sus brazos  
 subiendo las escaleras,  
 -Mira qué hermoso está el niño,  
 ten de nosotros clemencia,  
 Paco caso no le hizo,  
 y despreciando a Josefa  
 Josefa con arrogancia,  
 corriendo como una loca,  
 Estando el niño en la cuna  
 -¡Tú eres hijo de mi vida,  
 ¡La fe de mi corazón,  
 Perdona a tu pobre madre  
 de haber perdido la honra  
 El veinticinco de abril,  
 se celebra la boda  
 Al salir de la plazuela,  
 una joven con un niño  
 -¡Mira qué hermoso está el niño,  
 ten de nosotros clemencia,  
 Y doña Consuelo López  
 que se marcharan para su casa  
 -Tú la honra le quitaste  
 -Que contigo no me caso  
 Paquito, como una fiera,  
 -Levántate, so ramera,  
 si tardas en levantarte,  
 Dos guardias en este sitio  
 -¡Infame, cobarde vil,  
 Toma, paga lo que debes,  
 Sacando un arma de fuego  
 al pronto , dispara a Paco,  
 Dos médicos se acercaron,  
 reconocieron la herida,  
 Al año de pasar esto,  
 con el padrino de Paco,

y a otra señorita amó,  
 con un niño la dejó.  
 aquella triste noticia:  
 de que te quite la vida.-  
 y a casa de Paco marchaba,  
 con su novio se encontraba.  
 Paco de mi corazón,  
 no me abandones, por Dios.  
 las escaleras bajó,  
 a la calle se marchó.-  
 del suelo se levantó,  
 a su casa se marchó.  
 esta súplica le echaba:  
 tú eres hijo de mi alma!  
 en ti fijo mi esperanza!,  
 de su culpa y su falta,  
 que es el emblema del alma.-  
 y ya día señalado,  
 en la iglesia del Sagrario.  
 que de Cánovas le llaman,  
 a Paquito se acercaba:  
 Paco de mi corazón,  
 no nos abandones, por Dios.  
 a todos (les) ordenaba  
 que a casarse se negaba:  
 a esa feliz desgraciada.  
 eso sería una desgracia.  
 a Josefina insultaba:  
 márchate pronto a tu casa,  
 márchate para tu casa.  
 te pondrán una mordaza.  
 hasta ramera me llamas!  
 Dios perdonará mi alma.-  
 que en el bolsillo llevaba,  
 el corazón le traspasa.  
  
 su muerte fue certificada.  
 Josefina se casaba  
 abogado de mucha fama.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de María de los Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada)..127 hemistiquios.]

\* \* \*

# 165. LA COCINERA Y EL SEÑORITO

[-/205]

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

376  $\text{♩} = 116$

E - ra u - na jo - ven be - lla y her - mo - sa y e - ra más  
be - lla que el sol de a - bril. Ha - cía el ser - vi - cio de co - ci -  
ne - ra en un ho - tel de gran pos - tén.

Era una joven bella y hermosa,  
Hacía el oficio de cocinera  
Y el señorito, hijo del dueño,  
Y aquella joven,  
se entregó en sus pretensiones  
y aquel que la deshonra

era más bella que el sol de abril.  
en un hotel de gran postín.  
de aquella joven se enamoró.  
viendo que tanto juraba,  
la ha dejado abandonada

[Versión de **Villanueva de Córdoba** de Luisa Caro Serrano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 11 hemistiquios.]

\* \* \*

# 166. LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (I)

[5052/206]

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

377  $\text{♩} = 120$

La con vi - da - ron al bai - le, su ma - dre no la de jó. Sin  
per - mi - so de su ma - dre e - lla al bai - le se mar - chó, sin  
per - mi - so de su ma - dre e - lla al bai - le se mar - chó.

La convidaron al baile,  
sin permiso de su madre  
Ella como era tan guapa  
El novio tiró el suyo  
A la salida del baile:  
te he de cortar la cabeza

su madre no la dejó,  
ella al baile se marchó.  
le tiraron los sombreros,  
y no lo quiso recogerlo.  
-Esta me la has de pagar,  
y la mano principal.

Al otro día siguiente,  
 -Retírate de aquí, Antonio,  
 Se desembaraza la capa,  
 le ha dado tres puñaladas  
 la echaron en la camilla  
 va toda vestida de blanco  
 Llamaron al asesino,  
 -Puede que la conozca  
 Yo la maté porque quise  
 la maté porque era mía,  
 El padre que estaba allí  
 -¡Adiós, hija de mi vida!,

ella se estaba peinando.  
 mira que llamo a mi hermano.  
 ha sacado una navaja  
 al lado del corazón,  
 para hacerle la autopsia,  
 que parecía una rosa.  
 a ver si la conocía.  
 si ha sido la novia mía.  
 y porque me dio la gana,  
 en ella nadie mandaba.  
 le echó el sombrero a la cara:  
 ¡adiós, hija de mi alma!

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en abril de 2009. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Espiel  
Mercedes Gómez Azcona, 2008

♩ = 112

378

A la sa-li - da del bai-le: Me la tie-nes que pa- gar. Te

voy a cor-tar la ca - be - za y la ma - no prin - ci - pal.

.....  
 Él le tiró el suyo  
 A la salida del baile:  
 te voy a cortar la cabeza  
 (...)

le tiraron los sombreros,  
 ella no lo quiso recogerlo.  
 -Me la tienes que pagar,  
 y la mano principal.

[Versión de **Espiel**, de Mercedes Gómez Azcona (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 6 de mayo de 2008. (Música registrada). 7 hemistiquios.]

\* \* \*

## 167. LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (II)

[5052/206]

Versión de Belmez  
Grupo de alumnas del Centro de adultos, 2009

♩ = 140

379

A - llá a - rri - bi - ta, a - rri - bi - ta, a - llá a - rri - bi - ta en la

e - ra, un no - vio ma - tó a la no - via en la flor de la ca - ne - la.

Allá arribita, arribita  
 un novio mató a la novia  
 La convidaron al baile,

allá arribita en la era,  
 en la flor de la canela  
 su padre no la dejó,



sin permiso de su padre  
 Como era tan rebonita,  
 El novio le tiró el suyo  
 A la salida del baile:  
 te he de cortar la cabeza

.....

(...)

ella al baile se marchó.  
 le tiraron los sombreros,  
 y no lo quiso recogerlo.  
 -Me la tienes que pagar,  
 y la mano principal.  
 la ha cosido a *puñalás*.

[Versión de **Belmez**, de Hortensia Jurado Sánchez (77 a) y demás alumnas del Centro de Adultos. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 17 hemistiquios.]

\* \* \*

# 168. LA NOVIA DE ROGELIO<sup>187</sup> (I)

[5050/208]

Versión de El Rinconcillo  
 Petra Dovao Alcántara, 2002

♩. = 52

380

E - ra u - na jo - ven muy gua - pa de u - na fa - mi - lia muy  
 ri - ca; su no - vio la a - ban - do - nó cuan - do se en - con - tra - ba en  
 cin - ta. Y al ver - se "de - sem - pa - ra - da" se fue a  
 ca - sa su ma - dri - na... "lo cual que" la re - ci -  
 bie - ron co - mo si fue - ra u - na hi - ja.

Era una joven muy guapa  
 su novio la abandonó  
 Y al verse desamparada,  
 lo cual que la recibieron  
 Allí nada le faltaba,  
 pensando en el porvenir  
 Pero Dios le ha dado un niño  
 y ella sola lo criaba,  
 Ya tenía nueve meses,  
 solo por guardar su honor  
 Ella trató de escribirle  
 dándole cita en un sitio  
 Aurelio bajó a la cita

de una familia muy rica,  
 cuando se encontraba encinta.  
 se fue a casa [de] su madrina,  
 como si fuera una hija.  
 todo el día estaba llorando,  
 que se le venía acercando.  
 más rebonito que el sol,  
 solo por guardar su honor.  
 todavía no era cristiano,  
 no lo había bautizado.  
 una postal a su novio,  
 donde se encontraran solos.  
 diciendo: -Aurelio, soy yo,

<sup>187</sup> Una variante de este tema aparece en el *Romancero de la provincia de Sevilla* bajo el nombre "Carmela era una joven" (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 925)

pues baja y lo verás,  
 Aurelio se fue acercando  
 diciendo: -¡Qué desgraciado  
 -Aurelio, no digas eso,  
 y piensa en el juramento  
 -Todo eso que tú hablas,  
 tú te quedas con tu hijo  
 Al retirarse Aurelio,  
 quedando muerto en el acto,  
 Los pasajeros notaban  
 dándole besos al niño,  
 -La culpa la tienen mis padres  
 me he vengado de mi amor  
 Al subir las escaleras,  
 y se ha arrojado a la mar

el fruto de nuestro amor.  
 dándole besos al niño,  
 tiene que ser este hijo!  
 no maldigas a tu hijo  
 que tú hiciste conmigo.  
 todo lo hablas en vano,  
 y yo me lavo las manos.-  
 Carmela le ha dado un tiro,  
 y ella se fue con su hijo.  
 que la joven iba llorando  
 pero nunca malpensando.  
 con no haberme *arrecogido*,  
 y me mato con mi hijo.-  
 puso un pie en la baranda  
 con su hijo de su alma.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dova Alcántara (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 56 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
 Rafaela García Castell, 2009

381 

Y era una joven doncella  
 su novio la abandonó  
 Al enterarse sus padres,  
 le sentenciaron a muerte  
 Ella ha cogido su ropa,  
 donde allí la recogieron  
 No le hacía falta nada,  
 pensando en el porvenir  
 Carmela ha tenido un niño  
 no lo habían bautizado,  
 Ella le escribió una carta  
 donde le tiene una cita  
 Rogelio acudió a la cita  
 y se la ha encontrado dormida  
 Rogelio se fue acercando  
 Diciendo: -¡Qué desgraciado  
 -Rogelio, no digas eso,  
 ¿dónde están los juramentos  
 -Los juramentos que hice,  
 tú te quedas con tu hijo  
 Y al oír estas palabras  
 y clavándoselo en el pecho  
 Carmela cogió su niño,

y era de buena familia,  
 cuando vio que estaba encinta.  
 en el estado [en] que estaba,  
 y la echaron de su casa.  
 se fue en casa de su madrina,  
 como si fuese una hija.  
 todo el día está llorando  
 que se le iba acercando.  
 que es más bonito que el sol,  
 por no descubrir su honor.  
 y se la manda a su novio  
 para verse los dos solos.  
 que Carmela le ha mandado  
 y a la sombrita de un árbol.  
 dándole besos al niño,  
 ha nacido el hermoso niño!  
 no maldigas a tu hijo,  
 que tú hiciste conmigo?  
 todo me salieron vanos,  
 y yo me lavo las manos.-  
 Carmela sacó un puñal  
 y al suelo cayó mortal.  
 se ha marchado a Barcelona

para coger embarcación  
 Los marineros observaron  
 dándole besos al niño  
 Ya iba por altas mares,  
 donde se ha tirado al mar  
 Y arriba en el camarote  
 -Y esto me sucede a mí  
 ¡Adiós, padre, adiós madre!,  
 que me marchó para siempre

para irse por ahí sola.  
 que Carmela va llorando  
 triste y afligida intentando.  
 se ha subido a la baranda,  
 con su hijo de su alma.  
 y una carta dejó escrita:  
 por ser yo mujer sencilla.  
 yo nunca os volveré a ver  
 para nunca más volver.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
 Carmen González, 2008

382 

E-ra u - na jo-ven muy gua-pa de u-na fa - mi-lia muy ri - ca que el no-  
 vio la ha-bía de - ja - do por-que vio que es ta - ba en - cin - ta

Era una joven muy guapa  
 que el novio la había dejado  
 Cuando los padres se enteran  
 la amenazaron de muerte  
 Con mucha resignación  
 donde allí la recogieron  
 No le hacía falta de nada  
 de ver que su porvenir  
 Carmela dio a luz un niño  
 y a escondidas lo criaba  
 Nueve meses tiene el niño,  
 por guardarse de su honor,  
 Carmela pensó escribirle  
 para que viera a su hijo  
 Rogelio acudió a la cita  
 y se la encontró dormida  
 Con la sonrisa en los labios,  
 acércate aquí y verás  
 El fruto de nuestro amor  
 ya te acordarás, Rogelio,  
 -¡El juramento que hicimos!,  
 tú te quedas con tu niño  
 Al oír estas palabras,  
 quedando muerto en el acto,  
 Y en el pueblo más cercano  
 porque había asesinado

de una familia muy rica,  
 porque vio que estaba encinta.  
 del estado en que se hallaba,  
 y la echaron de la casa.  
 fue a casa de su madrina,  
 como si fuera una hija.  
 y estaba siempre llorando  
 ya se le iba acercando.  
 más bello<sup>188</sup> que el puro sol,  
 por guardarse de su honor.  
 un nombre no le habían dado,  
 no lo había bautizado.  
 una postal a Rogelio  
 y pudiera conocerlo.  
 que Carmela había citado  
 bajo la sombra de un árbol.  
 dice Carmela: Soy yo,  
 el fruto de nuestro amor.  
 y de cuánto nos quisimos,  
 el juramento que hicimos.  
 mis palabras son en vano,  
 que yo me lavo las manos.-  
 dos tiros disparó,  
 con su niño se marchó.  
 ella por presa se dio  
 a aquel infame traidor.

<sup>188</sup> Más rubio, dice otra informante.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 14 de febrero de 2007. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

## 169. LA NOVIA DE ROGELIO (II)

[5050/208]

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero, 1986

383  $\text{♩} = 66$

Al en - te - rar - se sus pa - dres en el  
es - ta - do que es - ta - ba la ha sen - ten - cia - do de  
muer - te y de su ca - sa la e - cha - ba.

Carmela era una joven  
su novio la abandonó  
Al enterarse sus padres,  
la sentenciaron de muerte  
Al verse desesperada,  
Allí todos la reciben  
y allí no le falta nada  
de pensar en el porvenir  
Carmela tuvo un hijito  
y ella sola lo cuidaba,  
Cuatro meses tenía el niño,  
por no descubrir su honor  
Carmela puso una cita  
Rogelio corrió a la cita  
y se la encontró en el bosque  
Con la sonrisa en los labios,  
acércate y lo verás  
Rogelio se fue acercando  
-¡Válgame, Dios de los Cielos,  
-Rogelio, no digas eso,  
acuérdate del juramento  
-Y el juramento que hicimos,  
tú te quedas con tu niño  
Carmela desesperada  
se ha tiradito al mar  
Cuando iba por altas mares,  
ha dejado una carta escrita  
-La culpa es de mis padres  
y yo me veo desesperada

de una familia muy rica,  
ya que la dejaba encinta.  
en el estado [en] que estaba,  
y de su casa la echaban.  
se fue en casa [de] su madrina.  
como si fuera una hija,  
y siempre estaba llorando  
que se le venía acercando.  
más rebonito que el sol,  
por no descubrir su honor.  
todavía no era cristiano,  
no lo había bautizado.  
que se vieran los dos solos.  
donde Carmela esperaba  
con su hijito del alma.  
le decía: -Ven, por Dios,  
es el fruto de nuestro amor.  
dándole besos al niño,  
qué desgraciado has nacido!  
no maldigas a tu niño,  
que aquella noche tuvimos.  
todo me ha salido en vano,  
y yo me lavo las manos.-  
se ha ido y se tirado al mar,  
con su hijito del alma.  
encima de un *velador*,  
para el señor gobernador:  
por no haberme recogido,  
y me mato con mi hijo.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, en diciembre de 1986. (Música registrada). 58 hemistiquios.]

[-/-]

Versión de Puente Genil  
Antonia Gómez, 1983

384  $\text{♩} = 66$

Fi - jar - se bien, que yo so\_\_\_ y Ro - sa - rio Gi - mé - nez Cu -  
be - ro,\_\_\_ la don - ce - lla a - se - si - na\_\_\_ da\_\_\_ el dí - a vein - te de e - ne - ro. A  
las o - cho de la no - che,\_\_\_ de mi ca - sa me sa - có\_\_\_ con  
en - ga - ño el cri - mi - nal\_\_\_ que a\_\_\_ mí la muer - te me dio.---

Fijarse bien, que yo soy  
la doncella asesinada  
A las ocho de la noche,  
con engaño el criminal  
A la salida del pueblo,  
le dije mirando al cielo:  
-Sigue adelante, adorada,-  
echándome miles de achares  
-Me has hecho una desgraciada;  
con sacarme de mi casa;-  
-Darte la muerte he pensado,-  
asestándome tres disparos  
Clemencia al cielo pedí  
yo le dije: -No me mates,  
Y no quedó satisfecho  
cogiéndome del cabello,  
Dejándome degollada,  
en sangre toda bañada,  
Mi vida ya concluyó,  
y al que a mí me asesinó;

Rosario Giménez Cubero,  
el día veinte de enero.  
de mi casa me sacó  
que a mí la muerte me dio.  
frente del grupo escolar,  
-¿Dónde me vas a llevar?  
el criminal me decía,  
de otra novia que tenía.  
ya me has quitado mi honor  
yo le dije con amor.  
el hereje contestó  
de un revólver que sacó.  
y nadie me defendía;  
por la pobre madre mía.  
con los disparos que me dio,  
a puñaladas siguió.  
en presencia de la luna,  
sin tener vida ninguna.  
que Dios la tenga en memoria  
que no descanse en la gloria.

<sup>189</sup> Este romance relata un homicidio ocurrido en Puente Genil el día 15 de enero de 1922. Antonio Puebla Povedano y José Cruz Gutiérrez nos cuentan lo sucedido a esta pobre infeliz protagonista de nuestro romance. Rosario Giménez Cubero había tenido relaciones o coqueteado con otros hombres antes de formalizara su noviazgo con Francisco Cáceres Hurtado. Este era un hombre celoso y deseaba vengarse de su novia por este motivo. El día 15 de enero del año citado, los dos caminaban por un descampado, cerca de la huerta Carraca, hacia las nueve de la noche. Ella se negó a seguir por este oscuro lugar y le dijo que deseaba regresar a su casa. Francisco se enojó tanto que sacó un revólver y disparó dos veces contra su novia. La pobre mujer, herida, huyó como pudo pero de nuevo se acercó su novio, la cogió del brazo y acabó con su vida a navajazos. Francisco fue detenido y juzgado en 1923. Según consta en la sentencia dictada el 18 de junio de este año, se le condenó, por un delito de homicidio, a la pena de veinte años de reclusión temporal. (Información recogida por Alberto Alonso)

[Versión de **Puente Genil**, Antonia Gómez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 1983. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

## 171. EL CRIMEN DE LA ALDEA DE CUENCA

[-/-]

Versión de La Coronada  
Dolores Rivera Ortiz, 1995

♩. = 76

385

A - ten-ción al do-ble cri-men que se ha co-me-ti-do en Cuen-ca, al -  
dea de Fuen-te O-be - ju - na, a la que dis - ta dos le - guas.  
E-ra un ma-tri-mo-nio hon-ra-do que vi-ví-a de su ha-cien-da, Ma-nuel  
Cas - ti - lle - jo es él, Tri - ni - dad Val-ver - de e - lla.

Atención, el doble crimen  
aldea de Fuente Obejuna,  
Era un matrimonio honrado  
Manuel Castillejo es él,  
fueron vilmente asesinados  
solamente por robarlos  
por tres fieros asesinos,  
Vieron salir al marido  
aguardaron a Manuel  
a puñaladas los cosen

que se ha cometido en Cuenca,  
a la que dista dos leguas.  
que vivía de su hacienda,  
Trinidad Valverde, ella,  
del modo que aquí se cuenta,  
y que nada se supiera,  
vecinos de aquella aldea.  
a por un saco de hierba,  
y cuando en su casa entra,  
los malvados sin conciencia.

[Versión de **La Coronada** (Fuente Obejuna) de Dolores Rivera Ortiz (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Manuel Vacas Dueñas, abril de 1995. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

172. EL CRIMEN DEL BARBERO

[/-]

Versión de Fernán Núñez  
Carmen Rodríguez Martín, 2001

♩ = 108

386



El die ci o chode e ne ro, en Córdo ba o cu rrió,  
E -ra un co -bra -dor del ban-co que a la bar - be - rí -a en - tró;  
un cri men se ha des cu bier to, ve réis lo que su ce dió.  
pa - ra ro - bar - le el di - ne - ro el ma - es - tro a - se - si -  
nó. Lo ha he - cho tres - cien - tos mil pe - da - zos, lo tie - ne o - cho dí - as "es - cuar - ti -  
za - do" pa - ra el rí - o ti - rar sin mie - do, a tre - tas, lo sa - ca - ba sin  
mie - do, al rí - o lo ti - ra - ba. ¡Ay, qué hom - bre más cru - ell  
Pe ro u na no che a des ho ra que a la bar be rí a en tró  
¿Qué lle va us ted, ca ba lle ro?, el po li cía pre gun tó.  
Me las tie - nes que en - se - ñar, el po - li - cía le o - bli - gó.  
un po li cía que pa sa ba en la puer ta lo es pe ró.  
Co si llas pa ra los ne nes, el ma es tro con tes tó. -  
Sa - can do el úl - ti - mo bra - zo del ca - dá - ver que ma -  
En - ton - ces, en a - que - llos mo - men - tos lo  
tó.  
co - gen y se lo lle - van pre - so. ...

El dieciocho de enero,  
un crimen se ha descubierto,  
Era un cobrador del banco  
para robarle el dinero  
Le ha hecho trescientos mil pedazos,  
para el río tirar,

en Córdoba ocurrió,  
veréis lo que sucedió.  
que a la barbería entró;  
el maestro asesinó.  
lo tiene ocho días descuartizado  
sin miedo, a trozos, lo sacaba

sin miedo,  
 ¡Ay, qué hombre  
 Pero una noche, a deshora,  
 un policía que pasaba  
 -¿Qué lleva usted, caballero?,-  
 -Cosillas para los nenes,  
 -Me las tienes que enseñar;  
 Sacando el último brazo  
 Entonces, en aquellos momentos,  
 Y con lo mismo ha pagado.

al río lo tiraba.  
 más cruel!  
 que a la barbería entró,  
 en la puerta lo esperó.  
 el policía preguntó.  
 el maestro contestó.  
 -el policía le obligó.  
 del cadáver que mató.  
 lo cogen y se lo llevan preso.

[Versión de **Fernán Núñez** de Carmen Rodríguez Martín (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 32 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
 Isabel Toledano García, Dolores Rider Baena  
 Ana Alcaide Estévez, Josefa Mariscal Ágreda, 2002

♩ = 112

387

... de ma-yo en Cór-do - ba su - ce - dió,  
 un cri - men que ha su - ce - di - do, ya ve - réis lo que pa - só.  
 E ra un co - bra - dor del ban-co que en la bar - be rí - a en - tró  
 pa - ra ro - bar-le el di - ne-ro el bar - be - ro a - se - si - nó. Lo  
 hi - zo cin - cuen-ta mil pe - da-zos, lo tu - vo tres días des-cuar-ti - za - do ...  
 De no - che, a tro - zos lo sa - ca - ba, sin  
 mie - do, al rí - o lo ti - ra - ba. ¡Qué hom - bre más cru - ell

Era el mes de mayo,  
 un crimen que ha sucedido,  
 Era un cobrador del banco  
 para robarle el dinero,  
 Lo hizo trescientos mil pedazos,

en Córdoba sucedió,  
 ya veréis lo que pasó.  
 que en la barbería entró,  
 el barbero asesinó.  
 lo tuvo tres días descuartizado,



De noche,  
sin miedo,  
¡Qué hombre  
Pero una noche a deshora,  
un policía que pasaba  
–¿Qué lleva usted, caballero?–  
–Regalos para los niños;–  
–Me los tienes que enseñar,  
Era el último pedazo  
Entonces,  
lo cogen  
y en la cárcel ingresó;  
Se juegan la asistencia,  
delante de todo el pueblo,

a trozos lo sacaba,  
al río lo tiraba.  
más cruel!  
que la barbería abrió,  
en la puerta lo esperó.  
el policía preguntó.  
el barbero contestó.  
la policía lo obligó.  
del hombre que asesinó.  
en aquellos momentos,  
y se lo llevan preso,  
allí lo tienen encerrado.  
allí lo van a fusilar  
ya no lo pueden salvar.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Isabel Toledano García (70 a), Dolores Rider Baena (65 a), Ana Alcaide Estévez (54 a), Josefa Mariscal Agreda (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de diciembre de 2002. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2008

♩ = 112

388

El vein-ti - o - cho de e - ne-ro, en Cór-do - ba o - cu - rrió,\_\_\_\_\_

un cri - men se ha des - cu - bier - to, ve - réis lo que su - ce - dió.

E ra un co - bra - dor del ban-co que por la bar - be - ría pa só\_\_\_\_\_

pa - ra co-brar-le el di - ne-ro el ma - es - tro a-se - si - nó. Lo

hi - zo cua - ren - ta mil pe - da-zos, lo tu - vo o - cho días des-cuar-ti - za - do pa -

ra el rí - o ti - rar. I - ba de no - che, lo sa - ca - ba ya

tro - zos lo ti - ra - ba. ¡Qué hom - bre más cru - ell

El veintiocho de enero,  
 un crimen se ha descubierto,  
 Era un cobrador del banco  
 para robarle el dinero  
 Lo hizo cuarenta mil pedazos,  
 para el río tirar,  
 .....  
 ¡Qué hombre  
 Pero una noche, a deshora,  
 y un policía que pasaba  
 Sacaba los últimos restos  
 –¿Qué lleva usted, caballero?,  
 –Cositas para los nenes,  
 .....  
 [–Me las tienes que enseñar;  
 Sacando el último brazo  
 Entonces, en aquellos momentos,

en Córdoba ocurrió,  
 veréis lo que sucedió.  
 que por la barbería pasó;  
 el maestro asesinó.  
 lo tuvo ocho días descuartizado  
 iba y de noche lo sacaba  
 y a trozos, lo tiraba.  
 más cruel!  
 la barbería abrió,  
 en la puerta se paró.  
 del cadáver que mató.  
 el policía preguntó.  
 el barbero respondió.  
 .....  
 el policía le obligó.  
 del cadáver que mató.  
 lo cogen y se lo llevan preso].

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Uceros, noviembre de 2007. (Música registrada). 31 hemistiquios.]

\* \* \*

### 173. CRIMEN EN LA VENTA LA CASTELLANA

[-/-]

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

♩ = 88

389

De Vi - to - ria, la pro - vin - cia, La Guar-da al pue - blo le

lla- man ha-yu - na her - mo-sa ven- ta, le lla-man La Cas-te - lla- na.

De Vitoria, la provincia,  
 Hay una hermosa venta,  
 Los dueños de dicha venta,  
 quieren figurar que tienen  
 Felipe González López,  
 sus hijos Consuelo y Juan,

La Guarda al pueblo le llaman,  
 le llaman La Castellana.  
 de situación apurada,  
 en su mayor desgracia.  
 Ana María se llaman,  
 única familia en casa.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en abril de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

## E.2) CRÍMENES INTRAFAMILIARES

### 174. CRIMEN POR UNA MUJER (I)

[-/218]

Versión de Alcolea  
Carmen Velasco, 2004

♩ = 180

390

Ra-món te - nía u - na que - ri - da con la que la  
vi - da pa - sa - ba, dis-fru - tan - do del di - ne - ro  
que a sus pa - dres le ro - ba - ba.

Ramón tenía una querida  
disfrutando del dinero  
—Madre, quiero más dinero  
a esa mujer que la quiero  
—Treinta duros me has pedido,  
Lo que te pido, hijo mío,  
—A esa mujer no la olvido,  
la quiero más que a mis padres,  
y si pecado no fuera,  
Al ruido y a las voces,  
—¿Qué es lo que pasa esta noche  
—Ni que te hinques de rodillas,  
con este puñal de acero  
—Hijo mío, no me mates  
recuerda los nueve meses  
A su hermana la ha cogido  
y le cortó hasta los pechos  
Y su madre, triste y sola,  
Y aquí termina la historia

con la que la vida pasaba,  
que a sus padres les robaba.  
que a los toros llevaré  
y usted no la puede ni ver.  
treinta y cinco te daré.  
es que olvides a esa mujer.  
ni aunque me dé diez mil reales;  
más que a la Virgen del Carmen;  
más que a mi padre y a mi madre.  
su hermana se despertó:  
con mi hermanito Ramón?  
ni que te encomiendes a Dios,  
te atravieso el corazón.  
que fui la que te dio el ser,  
que en mi vientre te llevé.—  
y los ojos le sacó;  
y la tiró por el balcón.  
de tanto llorar ciega quedó.  
de mi hermano Ramón.

[Versión de **Alcolea** (Córdoba) de Carmen Velasco (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

175. CRIMEN POR UNA MUJER (II)

[-/218]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 120

391

The musical score is written on two staves in 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 120. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: Ra-món te-nía u-na que - rí a don-de su vi da pa - sa-ba, dis-fru-tan-do del di - ne ro que a su pa dre le ro - ba ba.

Ramón tenía una querida  
disfrutando del dinero  
—Padre, esta tarde hay toros,  
por lo menos veinte duros,  
Veinte duros me has pedido,  
Lo que te pido, hijo mío,  
—A esa mujer no la olvido,  
la quiero más que al dinero,  
y si pecado no fuera,  
Ramón fue en *ca* la querida  
y la querida le dice:  
Que asesines a tus padres  
como mujer y marido  
Y Ramón llegó a su casa  
le pegó diez *puñalás*,  
Cuando termina su padre  
Cuando se queda mirando,  
-No me mates, hijo mío,  
hazlo por los nueve meses  
Le ha pegado diez *puñalás*  
y aquí termina la historia

adonde su vida pasaba,  
que a su padre le robaba.  
yo quisiera disfrutar  
padre, me tienes que dar.  
veinticinco te daré.  
que olvides esa mujer.  
ni aunque me des tus caudales;  
más que a mi padre y a mi madre;  
más que a la Virgen del Carmen.  
muy triste y descolorido  
-Escucha lo que te digo:  
y les robes el dinero,  
nos vamos al extranjero.  
y al lado del padre se fue,  
siendo el que la ha dado el ser.  
a la madre se llegó  
allí tuvo detención.  
que fui la que te dio el ser  
que en el vientre te llevé.  
y muerta se la dejó  
del infame de Ramón.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

176. CRIMEN POR UNA MUJER (III)

[-/218]

Versión de Guadalcázar  
María Ballesteros Naranjo, 2009

♩ = 88 ad libitum

392

Pa - dre, es - ta tar - de - hay to - ros, yo qui - sie - ra dis - fru - tar, y si -  
 quie - ra vein - te du - ros, pa - dre, me tie - nes que dar. Vein - te du -  
 ros me has pe - di - do, vein - ti - cin - co te da - ré, lo  
 que quie - ro, hi - jo mí - o, que ol - vi - des a e - sa mu - jer.

—Padre, esta tarde hay toros,  
 Y, siquiera veinte duros,  
 Veinte duros me has pedido,  
 Lo que quiero, hijo mío,  
 —A esa mujer no la olvido,  
 la quiero más que al dinero,  
 y si pecado no miento,  
 Se ha ido a casa la querida  
 y la querida le dice:  
 Mata a tu padre y a tu madre  
 como mujer y marido  
 A las dos de la mañana,  
 se ha echado debajo de la cama  
 Se dirige a su padre,  
 se ha dirigido a la madre  
 -Hijo mío, no me mates  
 solo por los nueve meses  
 -Me grites o no me grites,  
 con este mismo puñal  
 A los gritos de la madre,  
 —¿Qué es lo que pasa esta noche  
 Le ha cortado la cabeza,  
 Y aquí se acaba la historia

yo quisiera disfrutar  
 padre, me tienes que dar.  
 veinticinco te daré.  
 que olvides a esa mujer.  
 ni aunque me dé cien caudales;  
 más que a mi padre y a mi madre;  
 más que a la Virgen del Carmen.  
 muy triste y muy pensativo  
 -Escucha lo que te digo:  
 y les robas el dinero,  
 nos marchamos al extranjero.  
 cuando el sereno cantaba,  
 como una fiera amargada.  
 siete *puñalás* le dio,  
 y allí tuvo detención.  
 que fui la que te dio el ser  
 que en el vientre te llevé.  
 yo te tengo que matar  
 te doy siete *puñalás*.  
 la hermanita despertó:  
 con mi hermanito Ramón?  
 la tiró por el balcón  
 de mi hermanito Ramón.

[Versión de **Guadalcázar** de María Ballesteros Naranjo (61 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

177. EL DOBLE CRIMEN

[-/222]

Versión de El Rinconcillo  
Petra Dovao Alcántara, 2002

393 

Y en la far-ma-cia de un pue - blo de la pro - vin-cia Se - vi - lla, ha-bí-a u  
na jo - ven sir - vien - do que e-ra u - na lin - da chi - qui - lla.

Y en la farmacia de un pueblo  
había una joven sirviendo  
Los mozos se *disgustaban*  
ella sola le ocultaba  
Sus padres estaban con ella  
y todo lo que ganaba  
El dueño de la farmacia  
siempre juraba quererla  
-Para que veas que te quiero  
disgustarme con mi novia,  
La joven le despreciaba  
hasta que ha llegado el día  
Y hasta que ha llegado el día  
y se ha declarado a él  
El criminal le contesta:  
tienes el estómago sucio,  
¡Ay qué ideas tan malas  
que en vez de darlo unas purgas  
La joven se fue a su casa  
y antes de la media hora,  
Llamaron a los doctores  
le dan parte a la justicia  
Hay un refrán que dice:  
Al poco tiempo el traidor,  
y para mayor dolor,  
que el criminal se casaba  
Y el día doce de diciembre,  
y detrás de aquella puerta  
Ya venía don Tomás  
y detrás de aquella puerta  
Ya venía don Tomás  
y el padre de *\*la* Isabel  
Y aquí termina, señores,  
queda la flor deshojada

de la provincia [de] Sevilla,  
que era una linda chiquilla.  
por compartir su amistad,  
que tenía poca edad.  
que gozaban de contentos  
era para su alimento.  
que de ella se enamoró,  
con todo su corazón.  
verás lo que voy a hacer  
contigo me casaré.—  
las palabras al traidor  
que en sus brazos se rindió.  
que ella se siente ser madre  
por ver si quería casarse.  
-Tú no estás embarazada;  
tú tienes que ser purgada.—  
que intentó el criminal  
le dio un veneno mortal!  
y el purgante se tomó  
se moría de dolor.  
y confirman la verdad,  
detienen al criminal.  
tanto tienes, tanto vales.  
ya se encontraba en la calle,  
todo el mundo lo sabía  
con la novia que él tenía.  
la boda en el templo entró  
llora un viejo con dolor.  
con su esposa de la mano  
un viejo lo está esperando.  
por el último escalón  
cuatro *\*puñalás* le dio.  
y este bonito romance,  
y la venganza de un padre.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dovao Alcántara (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 68 hemistiquios.]

\* \* \*

394  $\text{♩} = 57$

Y en la far-ma-cia de un pue - blo cer-ca de la Ma - ta - lla - na, ha - yu -

na - jo - ven sir - vien - do que e-ra u - na - chi - ca - muy gua - pa.

Y en la farmacia de un pueblo  
hay una joven sirviendo  
Y el amo de la farmacia  
le juraba quererla  
-Por lo mucho que te quiero  
disgustarme con mi novia,  
Pero llegó cierto día  
y se ha ido para él  
El criminal le contesta:  
tienes el estómago sucio,  
Yo te doy el purgante  
y te marchas a tu casa  
Y al llegar a su casa,  
y al otro día la Isabel,  
¡Ay qué triste canalla,  
que en vez de darle un purgante  
Y al otro día de mañana,  
que don Tomás se casaba

cerca de la Matallana,  
que era una chica muy guapa.  
que de ella se enamoró,  
con todo su corazón.  
mira lo que voy a hacer,  
contigo me casaré.-  
que ella se siente ser madre  
por si quería casarse.  
-Tú no estás embarazada,  
tú tienes que ser purgada.  
y el dinero que tú quieras,  
hasta que te pongas buena.-  
el purgante se tomó,  
se moría de dolor.  
y ay qué triste criminal!,  
le dio un veneno mortal.  
todo el mundo lo sabía  
con la novia que él tenía.

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández,  
17 de mayo de 2002. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

## 178. EN ZARAGOZA LA BELLA

[-/232]

Versión de Hinojosa del Duque  
M<sup>a</sup> de los Ángeles Bella Jiménez, 2009

395  $\text{♩} = 108$

En la o - ri - lla Za - ra - go - za, en el ba - rrio de A - rra - bal

ha - bi - ta - ba un pes - ca - dor lla - ma - do Pe - dro Mar - cial.

En la orilla Zaragoza,  
habitaba un pescador,  
Pero aquel malvado padre,  
con una hija de nueve  
Aunque la niña era pequeña,  
le lavaba y le cosía

en el barrio de Arrabal,  
llamado Pedro Marcial.  
hace poco que enviudó,  
y un hijo de veintidós.  
y de muy corta edad,  
como una mujer formal.

Apenas se fue el hermano  
para que el padre tirano  
Le ató un pañuelo a la boca,  
le ató un pañuelo a la boca  
-Si dices algo a tu hermano,  
sin tener piedad de ti,  
Apenas llegó el hermano:  
-Es que se encuentra mala,  
-¿Qué te pasa, hermana mía,  
¿qué tienes que estás tan triste  
-Ven acá, hermanito mío,  
que quiero contarte a solas  
El padre que estaba oyendo  
con idea de darle muerte  
Ya que se enteró el hermano  
le pegó un tiro a su padre  
Ya que tendido se lo deja,  
con un rostro sin igual,  
-Yo vengo a pedir a usía,  
he dado muerte a mi padre  
Hasta el mismo juez lloraba,  
que por ser padre tirano,

a cumplir su obligación  
pueda lograr su intención.  
al cuarto se la fue a llevar,  
para que no pueda gritar.  
con este bravo puñal,  
te daré muerte fatal.-  
-Y mi hermana, ¿dónde está?  
yo no sé lo que tendrá.-  
que estás pálida y llorosa,  
siendo tú una cara rosa?  
siéntate al lado de mí,  
lo que me sucede a mí.-  
toda la conversación,  
penetró en la habitación.  
que a su hermana iba a matar,  
que al suelo cayó mortal.  
él mismo a dar cuenta fue,  
de esta manera habla al juez:  
que con esta arma tirana  
porque abusa de mi hermana.-  
solamente al contemplar,  
hizo a un hijo criminal.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de María de los Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 74 hemistiquios]

\* \* \*



# 179. HIJA ASESINADA POR SU PADRE ENAMORADO

[-/233]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

396  $\text{♩} = 60$

En el pue - blo de Vi - lla del Rí - o ha - bi -  
ta - ba un ri - co la - bra - dor que tan so - lo te - ní - a - na  
hi - ja más her - mo - sa y be - lla que el sol.

En el pueblo de Villa del Río  
que tan solo tenía una hija  
Pero un día, su malvado padre,  
y una tarde que a solas quedaron  
La vecina de enfrente acudió:  
-No te da compasión de tu hija,  
que has deshojado una rosa  
Regresó su madre de la calle,  
ignorando lo que allí pasaba,  
Estando comiendo en la mesa,  
se levanta muy despavorida  
con el pelo todo desgredado  
-Aquí no puedo estar,  
y de esta casa me voy a servir,  
que más vale ser pobre y con honra

.....  
Está dispuesta a ganar un salario  
A eso de las doce de la noche,  
-A por ti vengo, hija del alma,  
que a tu madre le han dado el santolío,  
.....  
quiso abusar de su hija,

habitaba un rico labrador  
más hermosa y bella que el sol.  
de su hija fue y se enamoró,  
y su padre logra su intención.

.....<sup>190</sup>  
y has manchado tu conciencia cruel.  
su querida y amada mujer,  
fue y se puso a .....  
un ruido muy leve se oyó,  
y ve encerrada en esta habitación,  
no le pudo dar contestación.  
que papá ha querido deshonrarme,  
me lo manda cierto el corazón,  
que no rica pero sin honor.  
más hermosa y bella que el sol,  
y a ser pobre y a tener valor.  
su padre a por su hija marchó.  
que tu madre muy malita está,  
cuando llegues difunta estará.-  
fue y se la llevó,  
dieciséis puñaladas la dio.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>190</sup> Grabación defectuosa

# 180. HIJA DEFENSORA DE SU HONRA

[5015/234]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Dolores Ríder Baena, 2002

♩. = 63

397

En un pue-blo que vi - ví - a u - na viu-da so-la y sin cau - dal que tan

so-lo u-na hi - ja que tie-ne y su ho - nor le que-rí - a man-char. Hi - ja que

ri-da pren-da - di-ta de ti un ca-ba-lle-ro es - tá un ca - ba - lle-ro muy

ri - co que cien du-ros por tu ho-nor te da. Pe - ro la

ma-dre a a-quel ca - ba-lle - ro fue: Ca-ba - lle - ro, ca - ba - lle-ro, es-ta

no-che a mi ca-sa va us - ted. Ca - ba-lle-ro, ca-ba - lle - ro a mi

ca-sa de-bí-a us-ted de ir; si mi hi - ja no quie-re en-tre - gar - se, en mis

bra-zos ten-drá que mo - rir. Pe-ro el ca-ba - lle-ro a las diez se pre-sen-

tó y la ma-dre ce-ran-do la puer-ta es-tas son las pa-la-bras que ha

bló: An-da, hi-ja mí-a, an - da, an-da hi-ja y en-tré-ga-te a

él que nos da mu-cho di - ne-ro y e-so na-die lo pue-de sa - ber.

Pe - ro la jo-ven, que ya es - ta - ba pre - pa - rá, con un

pu - ñal de dos fi - los, die - ci - seis pu - ña - la - das le da.

Y el ca-ba - lle-ro al ver es - to, des - ma - ya - do al sue - lo ca -

yó: No me ma - tes blan - ca ro - sa no me

ma-tes, por Dios, blan-ca flor, mi - ra que ten-go tres hi - jas i - no-

cen-tes de to-do es to son. No cre - í - a que un al - ma tan bue - na que tu -  
 vie - ra tan mal co - ra - zón. Y la jo - ven sin tar - dan - za, a ca -  
 sa del juez se pre - sen - tó: Yo se - ñor juez, a mi ma - dre la muer - te le he  
 da - do y a o - tro hom - bre que qui - so a - bu - sar - me, a e - se hom - bre tam - bien lo he ma  
 ta - do. Yo co - mo jo - ven y us - ted co - mo juez el pri - me - ro us - ted  
 di - rá si la hon - rra se ha ven - di - do por al - gún di - ne - ro.  
 Y has - ta el mis - mo juez llo - ra - ba al o - ír a a - que - lla blan - ca flor, que no  
 que - rí - a di - ne - ro que que - rí - a de - fen - der su ho - nor.

En un pueblo que vivía  
 que tan solo una hija que tiene  
 -Hija querida, prendadita de ti  
 un caballero muy rico  
 /...../  
 Pero la madre  
 -Caballero, caballero,  
 caballero, caballero,  
 si mi hija no quiere entregarse,  
 Pero el caballero  
 y la madre, cerrando la puerta,  
 -Anda, hija mía; anda, hija,  
 que nos da mucho dinero  
 Pero la joven,

una viuda sola y sin caudal  
 y su honor le quería manchar.  
 un caballero está,  
 que cien duros por tu honor te da.  
 /...../  
 a aquel caballero fue:  
 esta noche a mi casa va usted;  
 a mi casa debía usted de ir;  
 en mis brazos tendrá que morir.-  
 a las diez se presentó  
 estas son las palabras que habló  
 y entrégate a él  
 y eso nadie lo puede saber.-  
 que ya estaba *prepará*,

por un puñal de dos filos,  
Y el caballero, al ver esto,  
-No me mates, blanca rosa,  
mira que tengo tres hijas  
No creía que un alma tan buena  
La joven, sin tardanza,  
-Yo, señor juez, a mi madre  
y a otro hombre que quiso abusarme,  
Yo como joven  
usted dirá si la honra  
Y hasta el mismo juez lloraba  
que no quería dinero,

dieciséis puñaladas le da.  
desmayado al suelo cayó:  
no me mates, por Dios, blanca flor,  
inocentes de todo esto son.  
que tuviera tan mal corazón.-  
a casa del juez se presentó:  
la muerte le he dado  
a ese hombre también lo he matado.  
y usted como juez el primero  
se ha vendido por algún dinero.-  
al oír a aquella blanca flor,  
que quería defender su honor.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Dolores Ríder Baena (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, noviembre de 2002. (Música registrada). 50 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Adoración Jurado Pulgarín, 2009

398  $\text{♩} = 60$

En Don Be - ni - to un cri - men se co - me - tió un cri -  
men fa - tal y tris - te pe - ro fue por de - fen - der su ho - nor. En di - cho  
pue - blo ha - bi - ta - ba u - na ma - dre viu - da y sin pie - dad, u - na hi - ja que te -  
ní - a su pu - re - za tra - tó de man char... Pe - ro la jo - ven, más va -  
lien - te y "pi - za - rra" que el sol a su ma - dre in - sen -  
sa - ta, que - ri - da die - ci - séis pu - ña - la - das - le - dio.

En Don Benito  
un crimen fatal y triste  
En dicho pueblo habitaba  
una hija que tenía  
-Hija del alma,  
un caballero muy rico  
Pero la hija  
-Mejor cien veces la vida  
Pero la madre

un crimen se cometió,  
pero fu por defender su honor.  
una madre viuda y sin piedad,  
su pureza trató de manchar.  
de ti enamorada está  
que mil duros por tu amor me da.  
al punto le contestó:  
que por dinero yo manchar mi honor.  
al caballero fue a buscar:

y le dijo que a las diez  
 Ya está el caballero en casa  
 -Anda, hijita del alma,  
 Pero la joven,  
 A su madre insensata querida,  
 Al ver esto el caballero,  
 y, cogiéndolo la joven,  
 -Perdóname, blanca flor,  
 mira que tengo tres hijos  
 que en una joven tan pura y tan bella  
 Pero la joven,  
 -Yo no puedo perdonar  
 Ya que lo dejó por muerto,  
 y sin rostro y sin igual,  
 -Sepa que a mi pobre madre,  
 porque quiso que manchara  
 Hasta el señor juez lloraba  
 al ver dónde está metida

en su casa ya podía entrar.  
 y le dice la madre cruel  
 hazme caso y entrégate a él.-  
 más valiente y *pizarra* que el sol  
 dieciséis puñaladas le dio.  
 de marcharse enseguida intentó  
 con las llaves la puerta cerró.  
 él decía triste y afligido,  
 inocentes de todo esto son,  
 no existe tan mal corazón.-  
 al punto le contestó:  
 al que tanto daño me causó.-  
 a dar parte enseguida se fue  
 de este modo le habló al señor juez:  
 yo la muerte, insensata, le di,  
 la pureza con que yo nací.  
 sentenciando a aquella blanca flor,  
 por ser pura y no manchar su honor.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Adoración Jurado Pulgarín (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en abril de 2009. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

# 181. HIJO QUE MATA A SU MADRE

[-/-]

Versión de Hinojosa del Duque  
 M<sup>a</sup> de los Ángeles de la Bella Jiménez, 2009

♩ = 112

399 

No tenía catorce años  
 ser como un mozo del pueblo  
 Y llegó un día de fiesta  
 para irse con los amigos  
 Y Fue a pedirle a su madre  
 la pobre no tenía  
 O no se lo podía dar  
 de unas ideas tan enojadas  
 A las voces de socorro,  
 El niño desesperado  
 -Con un cuchillo de acero  
 yo soy un hijo malvado,  
 Ya no quiero vivir más  
 Lo que quiero es que me lleven  
 Ya no quiero vivir más  
 Tú has sido un criminal,  
 Mocitos que hoy que leáis

y quería representar  
 para poder disfrutar.  
 que dineros le faltaban,  
 que en el baile le esperaban.  
 una cierta cantidad  
 o no se lo podía dar.  
 insultó a su pobre madre  
 que no respetaba a nadie  
 acudieron los vecinos  
 sacó un pequeño cuchillo.  
 a mi madre yo maté,  
 merezco la muerte cruel.  
 porque el aliento me ahoga,  
 enseguida a la horca.  
 cuando vaya por la calle:  
 tú has matado a tu madre.  
 que leáis estos sucesos

haced casos de los consejos

y apartaros de los vicios.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de María de los Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registra). 36 hemistiquios]

\* \* \*

## 182. LA SUEGRA TRAIIDORA

[/-]

Versión de Pozoblanco  
Josefa Carrillo Tirado, 2009

♩. = 76

400

En el "ca- ron" San-tan- der un ma-tri-mo-nio vi - ví - a, tra-ba-  
ja ba-hon - ra - da - men - te con fe - li - ci - dad ya - le - grí - a.

En el "caron" Santander  
trabajaba honradamente  
Se llamaba él Baltasar,  
con sus dos hermosos  
La madre de Ildefonsa  
y con palabras de amor  
-Yo te adoro, Baltasar,  
dame un abrazo, por Dios,  
Y Baltasar le responde  
-Aparte usted, madre ingrata,  
Si esto supiera su hija,  
que le escupiría al rostro  
Acuérdese que algún día  
que a Dios le rinda sus cuentas,  
Baltasar llega a su casa  
-Hay que marchar enseguida  
Y la mujer le responde:  
marchar de esta alegre casa  
cuando sabes que es tan buena  
y que todo lo abandona  
A los niños los adora,  
desecha esos pensamientos,  
-Yo haré lo que tú me mandes,  
yo sufriré lo que pueda  
-Cuéntame, Baltasar mío,  
muy grande tiene que ser  
El marido nunca oculta  
pues una pena entre dos  
-Nunca te podré contar  
sería quitarte la vida

.....  
-Mañana, muy tempranito,  
y te diré la forma de quitarle  
-Por Dios, madre de mi vida,

un matrimonio vivía  
con felicidad y alegría.  
Ildefonsa su esposa querida,  
que eran su encanto y su vida.  
llamó a Baltasar un día  
hacia ella lo atraía:  
sin ti no puedo vivir,  
que si no voy a morir.  
en terminando aquel día;  
que hasta horror a mí me daría.  
tenga usted seguridad  
no volviéndola a mirar.  
tiene que llegar la hora  
infame, suegra traidora.  
y le dice a su mujer:  
a vivir a Santander.  
-¿Cómo quieres, Baltasar,  
y a mi madre abandonar,  
y tanto mira por ti  
por no darte que sufrir?  
con nosotros cumple bien,  
no marches a Santander.  
no marcharé del pueblo,  
sin contarte lo que siento.  
el compromiso que tienes,  
cuando tú marcharte quieres.  
a su mujer lo que siente,  
es más llevadera siempre.  
lo que mi corazón siente,  
o te pusieras demente.

.....  
vendrá a hacerte una visita  
a tu marido la vida.  
no me d  usted esos consejos

que el corazón me parece  
-Tú harás lo que yo te mande  
cuando a tu marido mates,  
A otro día por la mañana,  
a la hija de sus entrañas  
-Toma este grande cuchillo  
y le das la puñalada,  
Y si ese no ejecuta,  
te daré la puñalada

.....  
y esta criminal mujer  
¡Virgen Santa, qué horror  
de una grande puñalada  
El desgraciado en su agonía  
le hacía señas a su mujer  
Y la criminal mujer  
quedando el marido muerto  
Y cogió luego al pequeño,  
donde el mayor de los hijos  
Lo despertó con violencia,  
-Vais a tomar un refresco,  
Primero le dio al pequeño  
a la hora los dos niños  
Tratando están las dos fieras  
cuando una misma vecina  
Se presenta el señor juez,  
dos veces llaman a la puerta  
La madre fue a abrir la puerta  
nunca pensando la infame  
Pasó el señor juez al cuarto  
al desgraciado Baltasar  
Se fijan en la otra cama  
donde las dos criaturas estaban,  
El señor juez ordenó  
y que enjuiciadas fueran  
La madre iba muy alegre  
pensando en el criminal  
El jefe de la cárcel  
y esta le volvió la espalda  
En voz alta y casi loca,  
-Quitadme pronto la vida,  
He matado a mi marido,  
por consejos de mi madre,

que se me sale del pecho.  
y si no, te ha de pesar,  
a tus hijos has de envenenar.  
la infiel cumplió su palabra,  
estos consejos le daba.  
y entra en el cuarto de tu marido,  
luego le das veneno a tus hijos.  
mira este otro cuchillo,  
que has de dar tú a tu marido.

.....  
se acercaba hacia su lecho.  
da de contar este hecho,  
le hizo pedazos el pecho!  
a su pecho se abrazaba,  
que a su otro hijo llevara.  
le *asiste* otra puñalada,  
bañado en sangre en la cama.  
se lo llevó a la otra cama,  
como un ángel descansaba,  
le dice estas palabras:  
retoños de mi alma.  
y luego al mayor le daba,  
muertos eran en la cama.  
cómo ocultar los cadáver  
no dejaba de escucharles.  
dos guardias municipales,  
y sin querer contestarles.  
con mucha serenidad,  
a la justicia encontrar.  
y admirado quedó al ver  
muerto de dos puñalás.  
donde las dos criaturas estaban,  
solitas envenenadas.  
que ataran a las criminales  
a un calabozo a la cárcel.  
y la hija cabizbaja  
y en la ruina de su casa.  
fue a abrazar a su hija

decía estas palabras:  
el remordimiento me mata.  
a mis hijos envenenado,  
nunca los hubiera tomado.

[Versión de **Pozoblanco**, de Josefa Carrillo Tirado de 77 años. Recogida por Alberto Alonso Fernández,  
14 de mayo de 2009. (Música registrada). 150 hemistiquios.]

\* \* \*



# 183. LAVANDERA REQUERIDA POR SU HERMANO

[5023/241]

Versión de La Victoria  
María Alcaide, 2002

♩ = 84 (pulso muy libre)

401

En San-ta Eu - la-lia hay u-na jo-ven her-mo-sa y be-lla co-mo un jar - dín, e - lla so -

li - ta se man-te - ní - a co-sien-do ro - pa pa - ra Ma - drid, e - lla so -

li - ta se man-te - ní - a co-sien-do ro - pa pa - ra Ma - drid.

En Santa Eulalia  
hermosa y bella  
ella solita  
cosiendo ropa  
De quince años  
sin padre ni madre  
tan solamente  
que era un infame  
Ella le lavaba  
con mucho esmero  
todo lo que ganaba,  
tenía la desgracia  
Una mañana  
hacia su cuarto  
-Por tu hermosura,  
y tu marido  
-Ni que lo intentes  
ni que lo intentes  
Sacó un revólver  
para su hermana  
-Hermano mío,  
porque me falta  
-Tú no has querido  
y por lo tanto,

hay una joven  
como un jardín,  
se mantenía  
para Madrid.  
sin amor,  
sola quedó,  
tenía un hermano  
sin corazón.  
y ella le planchaba,  
y mucho primor,  
se lo malgastaba,  
de ser jugador.  
muy tempranito,  
se dirigió:  
yo estoy loquito  
quiero ser yo.  
una y mil veces  
una millar.-  
de su bolsillo  
asesinar.  
no me asesines,  
la caridad.  
que yo te goce,  
te voy a matar.-

[Versión de **La Victoria** de María Alcaide (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández el 24 de octubre de 2002. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 108

402

Her-ma-na mí - a, tú metie-nes lo\_\_ co, pues tu ma ri\_\_ do quie-ro ser  
yo. Aun - que lo pien - ses más de cien ve - ces, aun - que lo pien - ses,  
no man-cho mi ho - nor. Se sa-có un re - vól - ver y a su her-ma - ni\_\_ ta le dis-pa-  
ró; le dis-pa - ró ha - cia las sie - nes, ha - cia las sie - nes le dis-pa-  
ró. La hi-zo pe - da- zos, la me-tió en un sa\_\_ co y a los hom-bros se la car  
gó. Ha-bía u-na vi - ña, que ha-bía muy o - cul - ta, hi-zo un "bu - je - ro" y la en-te-  
rró. Es tan-do en-te - rran-do, pa - só la Vir\_\_ gen, pa - só la Vir-gen de la So-le-  
dad. Y le hi - zo que lo des-cu- brie ra pa - ra que ma - ta - ra a a-quel cri-mi - nal.

-Hermana mía,  
pues tu marido  
-Aunque lo pienses  
aunque lo pienses,  
Se sacó un revólver  
le disparó hacia las sienes,  
La hizo pedazos,  
y a los hombros  
Había una viña,  
hizo un *bujero*  
Estando enterrando,  
pasó la Virgen  
Y le hizo  
para que mataran

tú me tienes loco,  
quiero ser yo.  
más de cien veces,  
no mancho mi honor.-  
y a su hermanita le disparó;  
hacia las sienes le disparó.  
la metió en un saco  
se la cargó.  
que había muy oculta,  
y la enterró.  
pasó la Virgen,  
de la Soledad.  
que lo descubriera  
a aquel criminal.

[Versión de **Montilla** de Gabriela Núñez Ríos (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 132

403

En Za-ra - go - za ha - bí - a u - na jo - ven blan - ca y her - mo - sa co mo u - na  
flor;... Her - ma - na mí - a, me tie - nes lo - co y tu ma - ri - do quie - ro ser yo.

En Zaragoza  
blanca y hermosa  
Ella cosía

.....  
Pero tan solo  
que era delirio  
-Hermana mía,  
y tu marido  
-Hermano mío,  
y nunca faltes

.....  
La hizo pedazos,  
y para el bosque

.....  
Estando enterrando,  
pasó la Virgen  
Y le hizo  
y que mataran

había una joven  
como una flor.  
y ella lavaba

tenía un hermano  
de su devoción:  
tú me tienes loco,  
quiero ser yo.  
no digas eso  
a la caridad.

la metió en un saco  
se la llevó.

pasó la Virgen,  
de la Soledad.  
que la *desterraran*  
a aquel criminal.

[Versión de **Guadalcazar** de María Ballesteros Naranjo (61 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 116

404

En Don Be - ni - to ha - bí a u - na chi - qui - lla tan gua - pa y  
be - lla co - mo un jaz - mín, la po - bre - ci - ta se man - te -  
ní - a co - sien - do ro - pa pa - ra Ma - drid.

En Don Benito  
tan guapa y bella  
la pobrecita  
cosiendo ropa  
Hasta que un día  
marido tuyo

había una chiquilla  
como un jazmín,  
se mantenía  
para Madrid.  
le dijo: -Hermana,  
quiero ser yo.

-Mejor prefiero  
que no mi sangre  
La hizo cachitos,  
y a sus espaldas  
En una viñita  
hizo un hoyito

morir tres veces  
manchar mi honor.  
la echó en un saco  
se la tiró.  
.....  
y la enterró.

[Versión de **Hinojosa del Duque** de María de los Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 11 de junio de 2009. (Música registrada). 23 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ojuelos Altos  
Jacinta Perales Castillejo, 2009

♩ = 128

405

En Don Be - ni - to ha - bía u - na niña ru bia y her -  
mo - sa co - mo un - jaz - mín se man - te - nía sin pa - dre y  
madre la - van - do ropa pa - ra Ma - drid.

En Don Benito  
rubia y hermosa  
se mantenía  
lavando ropa  
El señorito  
de aquella pobre

había una niña  
como un jazmín,  
sin padre y madre  
para Madrid.  
hijo del dueño  
se enamoró.

.....

.....

[Versión de **Ojuelos Altos** (Fuente Obejuna) de Jacinta Perales Castillejo (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 12 de mayo de 2009. (Música registrada). 12 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 150

406

En Sa - la - man - ca ha - bi - ta - ba u - na - jo - ven blan - ca y her - mo - sa co - mo un car  
mín; y e - lla so - li - ta se man - te nía co - sien - do ropa pa - ra Ma - drid.

En Salamanca  
blanca y hermosa  
Y ella solita  
cosiendo ropa  
Y a los diez años,  
sin padre y madre

habitaba una joven  
como un carmín.  
se mantenía  
para Madrid.  
la pobre niña  
solita quedó.

No le ha quedado  
que tenía vicio  
Ella lo cosía,  
con mucha gracia  
y él, lo que ganaba,  
que tenía vicio  
Y una mañana,  
muy tempranito  
y hacia la cama  
hacia la cama  
-Hermanita mía,  
por tu hermosura  
antes que otro hombre  
pues tu marido  
Pero la niña  
como un cohete  
-Mejor  
antes que un hermano  
Le ha pegado un tiro,  
que hasta los sesos  
La hizo pedazos,  
y al cementerio  
Pero la Virgen  
que era la Virgen  
quiso  
y que mataran

más que un hermanito  
de ser jugador.  
ella lo lavaba  
y mucho primor  
to lo malgastaba  
de ser jugador.  
muy tempranito,  
se levantó  
de su hermanita,  
se dirigió.  
hermanita mía,  
me muero yo,  
goce de tu cuerpo,  
quiero ser yo.  
como un cohete,  
se levantó:  
quiero que me maten,  
goce de mi honor.-  
le ha pegado un tiro  
le levantó.  
la metió en un saco  
se la llevó.  
de la Esperanza  
de la Caridad  
que se descubriera  
a aquel criminal.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 184. PEDRO MARCIAL

[-/246]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

407 

Y en la ca - lle la Ver - dad ha - bi - ta - ba un la - bra - dor, una ni -  
ña de quin - ce a - ños y el ni - ño de vein - ti - dós.

Y en la calle la Verdad  
una niña de quince años  
Aunque era pequeña  
ella sola los lavaba  
Cuando se marchó su hermano  
el criminal de su padre  
-Como le cuentas a tu hermano  
con este mismo puñal  
A esto que llega el hermano

habitaba un labrador,  
y el niño de veintidós.  
y tenía poca edad,  
como una mujer de edad.  
a cumplir su obligación,  
la encerró en la habitación.  
y le digas la verdad,  
muerte te daré fatal.  
de cumplir su obligación

y al entrar por los portales  
Le contesta el criminal:  
Dice que se encuentra enferma,  
-¿Qué te pasa, hermana mía,  
siendo tú tan rebonita,  
-Ven acá, hermanito mío,  
que te voy a contar a solas  
Y el criminal que está oyendo  
con intención de matarla  
Y el hermano que está viendo  
le ha dado muerte a su padre  
Y dejándolo en el suelo  
-Oiga usted, señor juez,  
le he dado muerte a mi padre  
Y hasta el mismo juez lloraba  
pues por ser un padre infame  
Lo metieron en la cárcel  
porque no tiene pecado

por su hermana preguntó.  
-Dentro de su habitación.  
y que se encuentra muy mal.  
que estás pálida y llorosa,  
siendo tu cara una rosa?  
ven acá, siéntate aquí,  
lo que me sucede a mí.-  
toda la conversación,  
ha entrado en la habitación.  
que a su hermana iba a matar,  
y al suelo cayó mortal.  
a la guardia parte da:  
con esta arma tirana  
porque abusó de mi hermana.  
al ver al joven declarar  
hace a un hijo criminal.  
hasta el juicio celebrar,  
el que mata a un criminal.

[Versión de **Ochavillo del Río** de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

## F) MUERTE DE TOREROS

### 185. MUERTE DE JOSELITO EL GALLO

[-/251]

Versión de Adamuz  
Francisca Molina Castro, 2006

408  $\text{♩} = 100$

Jo - se - li - to, Jo - se - li - to, bien te lo de - cí - a yo,

que la pla - za Ta - la ve - ra i - ba a ser tu per - di - ción.

Joselito, Joselito,  
que la plaza [de] Talavera  
Fue la cornada tan grande  
que era el mejor torero  
Córdoba viste de luto  
y al pobre de Joselito  
Córdoba viste de luto  
y al pobre de Joselito

bien te lo decía yo,  
iba a ser tu perdición.  
y tan firme la cogida  
que al suelo cayó sin vida.  
y Sevilla mucho más  
ya lo llevan a enterrar.  
y la Reina de morado  
esta tarde lo han enterrado.

[Versión de **Adamuz** de Francisca Molina Castro (91 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Jose Luis Ventosa Ucero el 22 de junio de 2006. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

## G) MUJERES AUTOSUFICIENTES

### 186. LA MUJER SOLDADO

[-/257]

Versión de El Rinconcillo  
Petra Dovao Alcántara, 2002

409 

E-ra un pue - blo as - tu - ria no u - na ni - ña que na - ció  
y sus pa - dres al mo - men - to, la vis - tie - ron de va - rón

Era un pueblo asturiano,  
y sus padres, al momento,  
Según la gente decía,  
unos parientes muy ricos  
y estos parientes tan ricos  
que dejarían su fortuna  
Y entonces, aquellos padres,  
lo vistieron de varón  
Cuando tiene cuatro años,  
Ya que tiene quince años,  
a que quería ser chófer  
Ya que tiene veinte años,  
lo llaman para la quinta  
A Valladolid enseguida  
al Cuerpo de Automovilismo  
Y Julio llega al cuartel  
cumpliendo con su deber  
Ya que lleva mucho tiempo,  
en compañía de sus amigos,  
copas van y copas venían,  
Ya que lleva mucho tiempo,  
que era una chica muy guapa  
como dos enamorados  
los dos cogidos del brazo,  
Ya que lleva mucho tiempo,  
cuando más tranquilo estaba,  
En aquél mismo cuartel,  
conteniendo algún dinero  
que todos se desnudaran  
Y todos obedecieron,  
-Anda, Julio, y no seas tonto,  
no vayas a quedar mal  
Y Julio le ha contestado:  
sepa usted, mi capitán,  
-Anda, Julio, y no seas tonto,  
tú sabes que en estos casos  
Y Julio le ha contestado:

una niña que nació,  
la vistieron de varón.  
esta familia tenía  
que eran tíos de la niña;  
a la familia les habló  
y al primer hijo varón.  
llamados por egoístas,  
y ocultando que era niña.  
lo meten en un colegio.  
le tira la inclinación  
lo que pronto *condució*.  
con el oficio aprendido,  
que reclamado había sido.  
destinan a este soldado,  
que había sido reclamado.  
que era digno de admirar  
como un bravo militar.

la taberna visitaba,  
como si nada pasara.  
Julio una novia se echó  
que de él se enamoró,  
por las calles paseaban  
siempre al cine la llevaba.  
Julio en la mili seguía,  
el caso se descubría.  
una cartera faltó  
y el capitán ordenó  
para descubrir al ladrón.  
pero Julio dijo no.  
y no te hagas el remolón  
por descubrir a un ladrón.  
-Yo no me desnudaré,  
que yo soy una mujer.  
no vayas a quedar mal,  
no se puede bromeaer.  
-Yo no quiero bromeaer,



llamen ustedes a un doctor  
Y todos los que allí había  
todos con la boca abierta  
que habían estado tanto tiempo  
durmiendo tranquilamente,

que lo pueda comprobar.–  
se quedaron admirados,  
y sin poder hablar algo,  
y sin llegar a saber,  
al lado de una mujer.

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Petra Dova Alcántara (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 84 hemistiquios.]

\* \* \*

## H) BANDOLEROS

### 187. EL PERNALES

[-/260]

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero, 1986

♩ = 100 *muy libre*

410

El po-bre-ti - llo Per - na - les\_\_ es - tá lo - co\_\_ de a - le - grí - a\_\_

por - que ha da - do a luz su Con - cha u - na pre - cio - sa chi - qui - lla\_\_

Un dí - a an - tes de su muer - te en sus bra - zos la te - ní - a:

¡Hi - ja mía de mi al - ma! - Per - na - les de - cí - a, que por

ser tu pa - dre un ban - do - le - ro\_\_ tú sin hon - ra a es - te mun - do ve - ní - as\_\_

No ten - gas mie - do, hi - ja mí - a, que es - te o - fi - cio de - ja - ré,

y aun - que sea fue - ra de Es - pa - ña, tra - ba - ja - ré.

Soy jo-ven to-da - ví-a y pue-do tra-ba-jar "pa" dar-le a mi ne-na un ca-cho de

pan. - - ¿Qué tal te pa-re-ce? - le de-cía llo-

ran-do - ¿qué tal te pa-re-ce lo que es-toy pen-

san-do? - Lo que pien-sas es-tá bien Fran-cis-qui-llo de mi "vi-a" pe

ro no has pen-sa-do en ir-te, mi-ra que pron-to es de dí-a. - Tie-nes ra-zón, y a me

vo-y, que es que yo no me a-cor-da-ba que soy a-quel ban-do-

le-ro que an-dan bus-can-do en to-da Es-pa-ña Qué-da-te con Dios, al-ma

mí-a, has-ta o-tro dí-a, Con-cha del al-ma. Y en un cor-ti-jo que e

xis-te cer-ca de Puen-te Ge-nil, lle-gó Per-na-les u-na no-che

pa-ra des-can-sa-ra - lí Y sin lla-mar a la puer-ta, la an-cia-na fue y a  
 brió. No se a-sus-te us-ted a-bue-la, que soy Per-na-les,  
 yo lo que ha-go es ro-bar yo no ma-to a na-die Y ro-  
 bar-me a mí, se-ño-res, e-so no "pué" ser no  
 ten-go di-ne-ro lo pue-de us-ted ver El a-mo-de-es-te cor-  
 ti-jo un dí-a nos e-cha por-que no te-ne-mos "pa" dar-le la  
 ren-ta. Y el a-mo-de-es-te cor-ti-jo dí-ga-me pron-to quién  
 es Yes don Ra-fa-el Vi-lla-res que pron-to lo vo-ya  
 ver. La ver-dad trai-go a-pe-ti-to y yo qui-sie-ra ce-  
 nar. E-so sí lo pue-do ha-cer por-que la ten-go ya "pre-pa-



dió; y an-tes que ra - ya-ra-el dí - a, y an-tes que ra - ya-ra-el  
 sol, se las da-ba a la an-cia - ni - ta "pa" que sal - va - ra su si - tua-  
 ción. La Guar-dia Ci-vil que es - ta - ba en el pa - jar es-con-  
 di - do, al ver sa-lir a Per - na - les, le dis-pa-ra - rons  
 ti - ros. El po-bre-ti - llo de - cí - a en su a-go-ní - a tran-  
 si - do: - ¡A - diós, Con-cha de mi al - ma!, que ma-lo no he "sí - o";  
 que a los ri - cos he ro - ba - do y a los po-bres he so-co  
 rri - do. ¡A - diós, Con-cha de mi al - ma! re - za por Dios,  
 que es-ta mal - di - ta vie - ja nos trai - cio - nó.

El pobretillo Pernaless  
 porque ha dado a luz su Concha  
 Un día antes de su muerte  
 –¡Hija mía de mi alma!–  
 que por ser tu padre un bandolero,  
 No tengas miedo, hija mía,  
 y aunque sea fuera  
 Soy joven todavía

está loco de alegría  
 una preciosa chiquilla.  
 en sus brazos la tenía:  
 Pernaless, le decía,  
 tú sin honra a este mundo venías.  
 que este oficio dejaré,  
 de España, trabajaré.  
 y puedo trabajar

para darle a mi nena  
 -¿Qué tal te parece?–  
 -¿qué tal te parece  
 -Lo que piensas está bien,  
 pero no has pensado en irte,  
 -Tienes razón, ya me voy,  
 que soy aquel bandolero que andan  
 Quédate con Dios, alma mía,  
 Y en un cortijo que existe  
 llegó Pernaes una noche  
 Y sin llamar a la puerta,  
 -No se asuste usted, abuela,  
 yo lo que hago es robar,  
 -Robarme a mí, señores,  
 no tengo dinero,  
 El amo de este cortijo  
 porque no tenemos  
 -Y el amo de este cortijo  
 -Y es don Rafael Villares  
 -La verdad, traigo apetito  
 -Eso sí lo puedo hacer  
 Terminó ya de cenar  
 y le dice a la ancianita:  
 antes de que el día amanezca,  
 Metió espuelas al caballo  
 -¡Este hombre es un criminal!,-  
 y en Puente Genil,  
 donde está la casa  
 sin bajarse del caballo  
 quinientas pesetas  
 Don Rafael asustado,  
 y antes que rayara el día,  
 se las daba a la ancianita  
 La Guardia Civil que estaba  
 al ver salir a Pernaes,  
 El pobrecito decía  
 -¡Adiós, Concha de mi alma!,  
 que a los ricos he robado  
 ¡Adiós, Concha de mi alma!,  
 que esta maldita vieja  
 Concha de mi alma,  
 lo que te pido

un cacho de pan.  
 le dice a Concha llorando,  
 lo que estoy pensando?  
 Francisquillo de mi vida,  
 mira que pronto es de día.  
 que es que yo no me acordaba  
 buscando en toda España.  
 hasta otro día, Concha del alma.-  
 cerca de Puente Genil,  
 para descansar allí.  
 la ancianita fue y abrió.  
 que soy Pernaes,  
 no mato a nadie.  
 eso no *\*pué* ser;  
 lo puede usted ver.  
 un día nos echa  
 para darle la renta.  
 dígame pronto quién es.  
 que pronto lo voy a ver.  
 y yo quisiera cenar.  
 porque la tengo ya *prepará*.-  
 aquel célebre bandido  
 -Hasta después, me retiro,  
 vendré a hacerle un regalito.-  
 y a Puente Genil marchaba.  
 así la abuela gritaba,  
 en frente de un hotel,  
 de don Rafael  
 lo ha visto venir,  
 le ha robado allí.  
 y al momento se las dio;  
 antes que rayara el sol,  
 para salvar su situación.  
 en el pajar escondido,  
 le dispararon dos tiros.  
 en su agonía *transí[d]o*:  
 que malo no he *sí[d]o*;  
 y a los pobre he *socorrí[d]o*.  
 reza por Dios,  
 nos traicionó.  
 amor de mi vida,  
 es que cuides a la niña.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso  
 Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 100 hemistiquios.]

\* \* \*

411  $\text{♩} = 100$  *muy libre*

Fran-cis-co Rí - os Per - na - les es - tá lo - co de a - le - grí - a

en ver que su a - ma - da Con - cha ha te - ni - do u - na chi - qui - lla

Po - co an - tes de mo - rir en sus bra - zos la te - ní - a: ...

Francisco Ríos Pernales  
en ver que su amada Concha  
Poco antes de morir,  
-Que por ser tu padre un criminal,  
No tengas pena, hija mía,

Soy joven todavía  
para darle a mi hija  
-Concha de mi alma,  
¿qué tal te parece  
-A mí me parece bien,  
y tú, ¿no piensas en irte?,  
-Calla mujer,  
es que no recordaba  
que andan buscando  
Queda con Dios, Concha mía,  
En un cortijo que había  
llegó Pernales una noche  
Llama a la puerta  
-En compañía de Dios, abuelita,  
Pero entonces la ancianita  
-No te asustes, abuelita,  
no hago más que robar,  
-Robarme a mí, señor,  
no tengo dinero,  
el dueño del cortijo  
por no tener dinero  
-El dueño de este cortijo  
yo soy Francisco Ríos Pernales,  
Lo que tengo es apetito  
-Eso lo puede usted hacer,  
-Pues vamos a cenar pronto  
Al terminar de cenar,  
le decía a la abuelita:  
mañana al amanecer  
-Quédese con Dios, abuelita.-

está loco de alegría  
ha tenido una chiquilla.  
en sus brazos la tenía:  
sin honra al mundo ha venido.  
que este oficio dejaré  
y fuera de España trabajaré.  
puedo trabajar  
un poco de pan,  
decía llorando:  
lo que estoy pensando?  
Francisco del alma mía,  
mira que ya viene el día.  
que ya me voy,  
que soy aquel bandolero  
por toda España.  
hasta otro día por la mañana.-  
cerca de Puente Genil,  
para descansar allí.  
y una anciana salió a abrir.  
hasta aquí he llegado.-  
se echó a sus pies llorando:  
yo soy Pernales  
no mato a nadie.  
¿cómo puede ser?,  
lo puede usted ver;  
a la calle me echa  
para la renta.  
¿dígame pronto quién es?,  
que todo lo arreglaré.  
y lo que quiero es cenar.  
porque la tengo ya *prepará*.  
porque me tengo que retirar.-  
aquel célebre bandido  
-¡Ea!, pues ya me retiro,  
pasaré a dar un recadito.



Con el revólver en la mano,  
–Me das quinientas pesetas,  
Don Rafael asustado,  
y a la mañana siguiente,  
se las llevó a la anciana

le dice Francisco Ríos:  
si no te doy cuatro tiros.–  
al momento se las dio  
a la salida del sol,  
para que salvara su situación.

[Versión de **La Coronada** (Fuente Obejuna) de Dolores Rivera Ortiz (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Manuel Morales Dueñas, en abril de 1995. (Música registrada). 80 hemistiquios.]

\* \* \*

## I) REENCUENTROS Y ABANDONOS

### 188. EL HIJO INGRATO

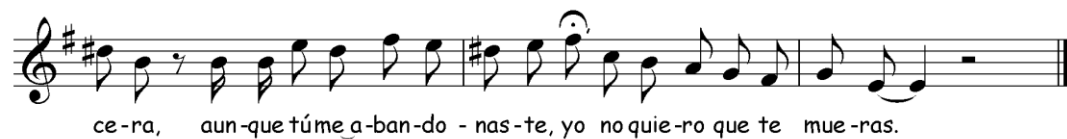
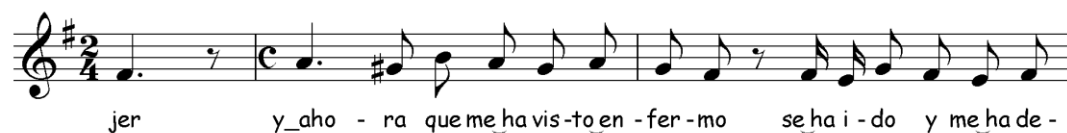
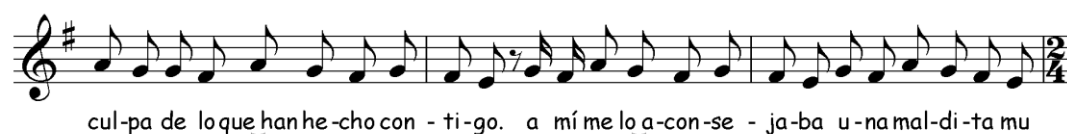
[-/264]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Dolores Rider Baena, 2002

♩ = 100

412

Hi-jo del al-ma, no me a-ban-do-nes, que soy tu ma-dre, ten-me com-pa-sión. Soy u-na po-bre, muy vie-je-ci-ta, que ya no ga-no pa-ra mi man-ten-ción. Si me des-pre-cias por es-tas cau-sas, aun hos-pi-tal me ten-dré que mar-char te-nien-do aun hi-jo so-lo en el mun-do, y ique con-sien-ta es-ta cru-el-dad! E-ra a-que-lla po-bre ma-dre que en el hos-pi-tal en-tra-ba; de e-lla na-die se a-cor-da-ba y e-ra tan gran-de el do-lor, cuan-do lle-ga-ba el do-min-go, co-mo e-ra día de en-tra-da, el que su hi-jo no i-ba se le par-te el co-ra-zón. Pe-ro a-quel hi-jo mal



—Hijo del alma,  
que soy tu madre,  
Soy una pobre,

no me abandones,  
tenme compasión.  
muy viejecita,

que ya no gano  
Si me desprecias  
a un hospital  
teniendo a un hijo  
y ¡que consienta  
Era aquella pobre madre  
de ella nadie se acordaba  
cuando llegaba el domingo,  
el que su hijo no iba  
Pero aquel hijo maldito  
a la madre que le dio el ser,  
Al verse enfermo le dijo:  
—Madre del alma,  
yo no he tenido la culpa  
a mí me lo aconsejaba  
y, ahora que me ha visto enfermo,  
No tengo quien me mire,  
La madre que se ha enterado  
que quería ver a su hijo  
—Hijo de toda mi alma,  
aunque tú me abandonaste,

para mi *mantención*<sup>191</sup>.  
por estas causas,  
me tendré que marchar  
solo en el mundo,  
esta crueldad!-  
que en el hospital entraba;  
y era tan grande el dolor,  
como era día de entrada,  
se le parte el corazón.  
la olvidó completamente  
y la abandonó.

y de mi corazón,  
de lo que han hecho contigo,  
una maldita mujer  
se ha ido y me ha dejado.  
como no me mire usted.—  
del hospital se ha salido  
aunque él la abandonó.  
ya estoy a tu cabecera,  
yo no quiero que te mueras.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Dolores Ríder Baena (65 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 48 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>191</sup> Manutención.

$\text{♩} = 72 \text{ ad libitum}$

413

Yu-na ma-dre an-cia-na bue-nay ca-ri-ño sa, pi-dien-do li-  
 mos-na por el mun-do va, y te-nien-do un hi-jo con tan-to di-  
 ne <sup>3</sup> ro y la po-bre an-cia-na co-mo ... U-na  
 tar-de de ma-yo flo-ri-da por la Ma-ca-re-a un jo-ven pa-  
 só, se ha en-con-tra-do a un jo-ven muy bien ves-ti-do y e-lla u-na li-  
 mos-na fue y le im-plo-ró. A-quel jo-ven e-ra su-  
 hi-jo y en na-da la so-co-rrió.  
 Y con lá-gri-mas en los o-jos de es-ta ma-ne-ra le ha-bló:  
 Hi-jo, que-ri-do hi-jo ma-la san-gre has de te-



-Madre, querida madre,  
-Hijo, querido hijo,  
te acordarás de aquel día  
tú, hijo, me la denegaste

ya te he podido encontrar.  
¿dónde has venido a parar?,  
en que te pedí caridad,  
pero yo no soy igual,  
tu madre te curará.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

## 189. EL CONFESOR DE SU MADRE

[-/265]

Versión de Priego de Córdoba  
Dolores Serrano Caballero, 1986

♩ = 132

414

...Co-mo los dos se que-rí-an se\_a-ma-ban con i-lu-sión

al po-co tiem-po Ga-llar-do de su a-mor se bur-ló

vien-do que en-cin-ta que-da-ba vien-do que en cin-ta que-dó -

Car-me-la muy\_a-ce-le-ra-da le pe-dí-a\_a-sí-al Se-ñor: ...

li-a-di-to en un pa-ñal lo de-jó tras de u-na ma-ta

y yo ma-dre cri-mi-nal me mar-ché pa-ra mi ca-sa...

por-que e-se cu-ra chi-qui-to, e-se cu-ra so-y yo.

De nombre se llama Alberto,  
como los dos se querían,  
al poco tiempo Gallardo,  
viendo que encinta quedaba,  
Carmela muy acelerada  
-Ahora, ¿qué hago, Dios mío?,  
Antes de que llegue la hora,  
Llegó la hora del parto  
quedando muy bien en el acto,  
Se ha puesto las enaguas,  
y en un barranco que había,

de apellido Gallardo,  
se amaban con ilusión,  
de su amor se burló,  
viendo que encinta quedó,  
le pedía así al Señor:  
¿ahora qué debo de hacer?  
dejaré de padecer.  
dándole Dios un varón,  
Elena se levantó.  
se ha dirigido hacia el bosque  
lo ha dejado a media noche;

liadito en un pañal,  
la madre criminal.  
Al otro día de mañana,  
que, no muy lejos de aquí,  
Y este niño no tiene padre,  
En el Colegio del Carmen  
Cuando tuvo veinte años,  
Una mañana temprano,  
-¡Qué cura tan jovencito!,-  
pidiéndole al padre cura  
-Padre, yo tengo un pecado,  
más horrible que una fiera  
He tirado a un hijo mío,  
envuelto en un pañal,  
Y yo, madre criminal,  
¡Virgen de la Trinidad!  
-No sufra usted más,  
porque ese cura chiquito,  
-¡Virgen de la Trinidad!,  
Madre e hijo se abrazaron  
Y la señora decía:  
por haberme descubierto

lo dejó detrás de una mata  
-Me marché para mi casa.-  
en el pueblo se sonaba,  
un angelito gritaba.  
¿dónde se cristianará?  
de interno se quedará.  
cura de la población.  
una señorita entró:  
y a sus pies se arrodilló  
las tres palabras le dio.  
lo quisiera confesar,  
mi vida ha sido fatal.  
el dieciocho de agosto,  
lo dejé detrás de una mata  
me marché para mi casa.  
Y el padre cura decía:  
no sufra por Dios,  
ese cura soy yo.  
déjame de padecer.-  
sin poderse contener.  
-¡Qué desgraciada he sido yo  
dentro de la población!

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, Paca Moreno Martínez,  
María Doval Moreno, Bernardela Moreno, 2008

♩ = 150

415

E - le - na que - da - ba en cin - ta E - le - na en - cin - ta que - dó,

tre - ta - ron del ca - sa - mien - to, fue Ga - llar - do y se mar - chó.

Aho - ra que he "per dio" mi hon - ra ¿aho - ra qué de - bo de ha - cer?

An - tes que lle - gué la ho - ra he de ha - cer - le pa - de - cer.

Lle - gó la ho - ra del par - to dán - do - le Dios un va - rón,

que - dan - do bue na en el ac - to E - le - na se le - van - tó.



Era una joven muy bella,  
 ella se llamaba Elena,  
 Elena tenía amores  
 que se llamaba Flores,  
 Se querían mucho,  
 hasta que un día Gallardo  
 Elena quedaba encinta,  
 trataron del casamiento,  
 —Ahora que he perdido mi honra,  
 antes de que llegue la hora,  
 Llegó la hora del parto  
 quedando buena en el acto,  
 y se puso su vestido  
 y en el hoyo del barranco  
 liadito en un pañal,  
 Esta madre tan cruel  
 Ya por la mañana,  
 desde muy lejos sentía  
 A los gritos de aquel niño,  
 y tomándolo en sus brazos  
 “Ya tiene este niño padre,  
 a bautizar este niño,  
 En el convento del Carmen  
 cuando tuvo veinte años,  
 Una mañana temprano,  
 una señora elegante,  
 “¡Qué cura tan jovencito!”,  
 diciéndole a la señora:  
 -Padre, tengo una gran pena,  
 más horrible que una fiera,  
 En mil novecientos quince,  
 he tirado un hijo mío  
 El cura tan jovencito  
 diciéndole a la señora:  
 Allí fueron los abrazos  
 -¡Ay, madre mía del Carmen,  
 ¡Ay, madre mía del Carmen,  
 por haberme descubierto

con su rostro angelical,  
 (él), por apellido Navarro.  
 con un chico muy gallardo,  
 por apellido, Navarro.  
 se amaban con ilusión,  
 pudo lograr su intención.  
 Elena encinta quedó,  
 fue Gallardo y se marchó.  
 ahora ¿qué debo de hacer?,  
 he de hacerle padecer.  
 dándole Dios un varón,  
 Elena se levantó;  
 y se dirigió hacia el bosque  
 lo ha dejado a media noche  
*destracito* de una mata.  
 se marchó para su casa.  
 un pastor que allí se hallaba  
 que un angelito lloraba.  
 el pastor se aproximó  
 lo trataba con cariño.  
 lo llevaron a bautizar,  
 que lo traten con cariño”.  
 allí interno lo dejó,  
 cura de la población.  
 una señorita entró,  
 a confesar se acercó.  
 de rodillas se postró  
 -Diga usted en nombre de Dios.  
 he sido una criminal,  
 he sido madre fatal.  
 el veinticuatro de agosto,  
 en el Barranco del Rostro.-  
 de rodillas se postró  
 -Ese niño he sido yo.-  
 sin poderse contener.  
 ampárala a esta mujer!  
 qué pecado he hecho yo,  
 dentro del templo de Dios.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina, (75 a), Paca Moreno Martínez, (76 a), María Doval Moreno, (72 a), Bernabela Moreno y otras. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, noviembre de 2007. (Música registrada). 76 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 160

416

Aho-ra que he per-dió mi hon-ra, aho-ra ¿qué de-bo de ha-cer? An-tes que lle-gue la ho-ra, qui-tad-me del pa-de- cer. Lle-gan-do la ho-ra del par-to, dán-do - le Dios un va - rón\_ que-dan-do bien en el al-to, E - le-na se le-van - tó.\_

—Ahora, que he perdido mi honra,  
antes de que llegue la hora,  
Llegó la hora del parto  
quedando bien en el acto,  
Liadito en pañales,  
Y un pastor que allí habitaba,  
desde muy lejos sentía  
Con cariño se acercaba,  
con cariño lo besaba,

Cuando tuvo tres añitos,  
cuando cumplió diecisiete,  
Y una mañana temprano,  
una señora elegante  
Y el cura tan jovencito  
Diciéndole a la señora:  
—Padre, usted perdone,  
más horrible que una fiera  
que el día nueve de julio,  
En el Barranco del Moro,  
Y el cura tan jovencito,  
diciéndole a la señora:  
Madre e hijo se abrazaron  
—¡Ay, Madre mía del Carmen,  
¡Ay, Madre mía del Carmen!,  
que he venido a descubrirme

ahora ¿qué debo de hacer?,  
quitadme de padecer.—  
dándole Dios un varón,  
Elena se levantó.  
en un bosque lo dejó.  
desde muy lejos sentía,  
un niño que allí gritaba.  
con cariño se acercó,  
con cariño lo besó.  
Y a su casa lo llevó.  
en un colegio lo metió;  
cura de la población.  
una señorita entró,  
habla con el confesor.  
de enseguida contestó,  
Diga usted el nombre de Dios.  
yo he sido una criminal  
mira si ha sido fatal,  
en el Barranco del Moro,  
he tirado a un hijo mío,  
enseguida contestó  
—Ese hijo he sido yo.  
sin poderse contener.  
ampara a esta mujer!  
qué horrible he sido yo,  
dentro del templo de Dios

[Versión de **Villafranca de Córdoba** de Rosario Marín Redondo (73 a). Vive desde hace muchos años en la Barriada de los Ángeles de **Alcolea** (Córdoba). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 20 de febrero de 2004. (Música registrada). 52 hemistiquios.]

\* \* \*

417  $\text{♩} = 180$

E - le - na por tus a - mo - res con el hom-bre más ga - llar - do,  
de nom-bre le lla-man Flo - res y de a-pe - lli - do Na - va - rro.  
Es - tos dos se car - te - a - ban, se a - ma - ban con i - lu - sión,  
has - ta que la po - bre E - le - na, e - lla en cin - ta que - dó.

Elena, por tus amores  
de nombre le llaman Flores  
Estos dos se carteaban ,  
hasta que la pobre Elena,  
Ya llegó la hora del parto,  
ya llegó la hora del parto,  
Lo ha liado en un pañal,  
en una montaña oscura,  
Un pastor que allí se hallaba  
sentía un niño gritar  
El pastor se va acercando  
dentro de muy poco tiempo  
Lo besaba con cariño,  
debe llevarlo al estudio  
Han pasado veinte años

.....  
-Padre, tengo una gran pena,  
En mil novecientos quince,  
he tirado un hijo mío  
-Señora, es usted mi madre  
y de la Virgen María

con el hombre más gallardo,  
y de apellido, Navarro.  
se amaban con ilusión,  
ella encinta quedó,  
Elena tuvo un varón,  
Elena se levantó.  
y se ha dirigido al monte,  
lo ha dejado a medianoche.  
desde muy lejos sentía  
y nadie lo socorría.  
dándole un besito al niño,  
lo besaba con cariño.  
lo besaba con locura,  
para la carrera de cura.  
y Elena se levantó

.....  
porque he sido criminal,  
el veinticinco de agosto,  
en el Barranco del Lobo.-  
por lo que se explica usted  
que echaron a parecer

[Versión de **Los Panches** de Araceli Franco Gallardo (76 a), que vive en La Cardenchocha desde hace muchos años. Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

190. EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (I)

[5012/273]

Versión de Montilla  
Rosario Aguilar Pérez, 2002

418  $\text{♩} = 112$

En la es-ta-ción de A-li - can - te y un tren su-be\_a\_un mi-li - tar

y\_en un co-che de se - gun-da que pa - ra su ca - sa va.

Ha i-do a to - mar a - sien - to y el jo-ven que - dó mi - ra - do

a\_u - na se - ño - ra muy gua - pa que lle - va un ni - ño en los bra - zos.

En la estación de Alicante  
y en un coche de segunda  
Ha ido a tomar asiento  
a una señora muy guapa  
Le pregunta la señora:  
y el militar le responde:  
Se levanta la señora,  
-¿Quiere coger a este niño  
Se pasan dos estaciones,  
y el militar, con el niño.  
Se queda mirando al niño:  
ve que en la mano derecha  
Le quita la llave al niño,  
y envuelto en unos papeles,  
En los papeles decía:  
y si no tienes bastante,  
Al llegar a la estación,  
al verlo con aquel niño,  
La novia se aproximó  
-Este niño, ¿de quién es?  
Ya que tuvo quince años,  
para que aprendiera a chófer,  
Ya que ha aprendido el oficio,  
y se colocó de chófer  
hasta que un día la señora  
-Perdona mi atrevimiento  
Si tú te casas conmigo,  
todito mi capital  
-Sí, señora, tengo padres,  
que cuando yo, pequeñito,  
-Ven aquí, hijo mío,

y un tren sube a un militar,  
que para su casa va.  
y el joven quedó admirado  
que lleva un niño en los brazos.  
-¿Es que va usted con permiso?  
-No, señora, voy cumplido.  
le dice con mucha gracia:  
mientras bajo a beber agua?—  
la señora no volvió,  
-Ahora ¿qué voy a hacer yo?  
-Niño, ¿no viene tu madre?  
lleva colgada una llave.  
coge y abre la maleta  
lleva más [de] diez mil pesetas.  
-Procura al niño criarlo  
lo publicas en el diario.  
donde todos lo esperaban,  
la madre le preguntaba.  
diciéndole estas palabras:  
Tú me has tenido engañada!—  
lo meten en un taller  
que eran los deseos de él.  
se ha marchado a Barcelona  
con una noble señora,  
le ha llamado a su despacho:  
y mira cómo te hablo:  
como yo no tengo a nadie,  
será para ti y tus padres.  
pero buenos no serán,  
me entregó a un militar.  
hijo de mi corazón,

ven acá y dame un abrazo,  
Ven acá, hijo querido,  
para eso dejé un dinero,

tu madre propia soy yo.  
que yo no fui madre mala,  
para que a ti te criaran.

[Versión de **Montilla** de Rosario Aguilar Pérez (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero 2002. (Música registrada). 68 hemistiquios.]

\* \* \*

## 191. EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (II)

[5012/273]

Versión de Ochavillo del Río  
Soledad Requena, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 120

419



Y en la es - ta - ción de A - li - can - te se ha su - bi - do un "me - li -  
tar" en un co - che de se - gun - da que pa - ra su ca - sa  
va. Ya i - do a co - ger a - sien - to y el jo -  
que - da mi - ran - do y a u - na se - ño - ra muy  
gua - pa que lle - va un ni - ño en los bra - zos.

En la estación de Alicante  
y en un coche de segunda  
Y ha ido a coger asiento  
y a una señora muy guapa  
Le dice la señora  
y el militar le contesta:  
Le dice la señora,  
-Si no tiene inconveniente,  
-Señora, soy de Almadén,  
vivo en la calle Mayor,  
Se levanta la señora,  
¿Quiere uste coger a mi niño  
Pasaron tres estaciones,  
y el militar, con el niño:  
Se queda mirando al niño:  
ve que en la mano derecha  
Le cogió la llave al niño,  
y envuelto en unos papeles,  
En los papeles decía:  
y si no tienes bastante,

se ha subido un militar,  
que para su casa va.  
y el joven quedaba mirando  
que lleva un niño en los brazos.  
si el militar va con permiso,  
-No, señora, voy cumplido.-  
con mucha gracia y salero:  
¿me quiere usted dar las señas?  
me llamo Juan Jiménez,  
número cuarenta y nueve.-  
le dice: -Muchas gracias.  
mientras bajo a beber agua?—  
la señora no volvió,  
-Ahora ¿qué voy a hacer yo?—  
-Niño, ¿no viene tu madre?,-  
lleva colgada una llave.  
y ha abierto la maleta  
lleva [de] diez mil pesetas.  
-Procura al niño criarlo  
lo publicas en los diarios.-

Cuando llegaron a la estación,  
 la novia le decía:  
 Desde la estación al pueblo  
 cómo le han dado al niño  
 Trataron del casamiento,  
 se llevaron al niño  
 Cuando tiene quince años,  
 para que aprendiera a chófer,  
 Cuando ya tuvo el oficio,  
 y se colocó de chófer  
 Pasado mucho tiempo,  
 -Perdona mi atrevimiento  
 Que si te casas conmigo,  
 te doy todo mi capital,  
 El muchacho le contesta  
 -Sí, señora, tengo padres,  
 que cuando yo, pequeñito,  
 [-Ven aquí, hijo mío,  
 ven acá y dame un abrazo,  
 Ven acá, hijo querido,  
 para eso dejé un dinero,

donde todos lo esperaban,  
 -¡Tú me has tenido engañada!—  
 le cuenta lo que le pasa,  
 y el dinero que llevaba.  
 de momento se casaron,  
 y con biberón lo criaron.  
 lo meten en un taller  
 que eran los deseos de él.  
 se ha marchado a Barcelona  
 con una noble señora.  
 va y lo llama a su despacho:  
 y escucha lo que te hablo:  
 como yo no tengo a nadie,  
 será para ti y tus padres.-  
 con mucha pena y dolor:  
 pero buenos no serán,  
 me entregaron a un militar.  
 hijo de mi corazón,  
 tu madre propia soy yo.  
 que yo no fui madre mala,  
 para que a ti te criaran].

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Antonia Bernal González (de 76 a), Leocadia Hens Hens (78 a.) y Soledad Requena Rodríguez (71 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en mayo de 2009. (Música registrada). 82 hemistiquios.]

\* \* \*

## 192. EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (III)

[5012/273]

Versión de Montalbán  
 María Jesús Ruz Sillero, 2009

♩. = 78

420

En la es - ta - ción de A - li - can\_ te se a-pro - xi - ma un mi - li -

tar y en un co - che de se - gun - da que pa -

ra su ca - sa va. Se su-be y to-ma a-sien - to,

el jo - ven que-da ad-mi - ra - do al ver u - na gua - pa se -

ño - ra que lle - va un ni - ño en sus bra\_ zos.

En la estación de Alicante  
y en un coche de segunda  
Se sube y toma asiento  
al ver señora muy guapa,  
Se levanta la señora,  
–¿Quieres cogerme al niño  
Pasaron cuatro estaciones,  
y el militar, con el niño:  
Se queda mirando al niño,  
ve que en la mano derecha  
Le quita la llave al niño,

Y en los papeles decía:  
y si no tienes bastante,  
Al llegar a la estación,  
al verlo con aquel niño,  
La novia se aproximó  
/...../  
Ya que ha aprendido el oficio,  
y se ha colocado a chófer  
ya que pasa mucho tiempo  
le hace muchos regalos  
pero un día la señora  
–Perdona mi atrevimiento  
Si tú te casas conmigo,  
todito mi capital  
–Sí, señora, tengo padres,  
porque cuando yo, pequeño,  
–Hijo mío de mi alma,  
ven acá y dame un abrazo,  
No te entregué por desprecio  
que te di por no manchar  
Los padres que te han criado  
para abrazarlos primero  
Los padres de aquel muchacho  
y reunidos todos juntos

se aproxima un militar,  
que para su casa va.  
y el joven queda admirado  
que lleva un niño en sus brazos.  
le dice con mucha gracia:  
mientras bajo a beber agua?—  
la señora no volvió,  
–Ahora ¿qué voy a hacer yo?  
le dice: –¿no viene tu madre?–  
lleva colgada una llave.  
coge y abre la maleta  
lleva mil pesetas.  
–Procura al niño criarlo  
lo publicas en el diario.  
donde todos lo esperaban,  
la novia le preguntaba.  
diciéndole estas palabras:  
/...../  
se ha marchado a Barcelona  
con una noble señora,  
de estar en aquella casa  
por lo bien que se portaba  
le ha llamado a su despacho:  
y escucha lo que te hablo:  
como yo no tengo a nadie,  
será para ti y tus padres.  
pero buenos no serán,  
me entregaron a un militar.  
tu madre propia soy yo  
hijo de mi corazón.  
ni porque no te quería  
la honra de mi familia.  
yo los quiero conocer  
y darles las gracias después.  
a la señora visitaron  
en familia se quedaron.

[Versión de **Montalbán** de María Jesús Ruz Sillero (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 27 de octubre de 2009. (Música registrada). 69 hemistiquios.]

\* \* \*

193. EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (IV)

[5012/273]

Versión de Ojuelos Bajos  
Antonia Murillo Santiago, 2009

♩ = 78

421

En la es-ta-ción de A-li - can-te se ha su - bi-do un mi - li - tar

en un co - che de se - gun - da que pa - ra su ca - sa

va al su - bir a to-mar a-sien-to el po-bre que dó ad-mi -

ra-do de u-na se-ño-ra muy gua-pa que lle-va-ba un ni-ño en bra- zos.

En la estación de Alicante  
en un coche de segunda  
Al subir y tomar asiento  
de una señora muy guapa,  
Le preguntó la señora:  
Y el militar le contesta:  
-¿Quiere usted tenerme al niño  
Se pasan tres estaciones,  
Se queda mirando al niño:  
y en la manita derecha  
Le coge la llave al niño,  
y entre papeles y papeles  
Y en los papeles decía:  
y si les falta el dinero,  
Al llegar a la estación,  
la novia que estaba allí,  
¿Este niño de quién es?  
Y de la estación al pueblo  
Adelantaron la boda  
y al pobrecito del niño  
Cuando era mayorcito  
para aprender a ser chófer,  
Hasta que un día la señora  
-Perdona mi atrevimiento  
Si tú te casas conmigo,  
todito mi capital  
-Acepto su petición  
debo pagar a mis padres  
-Y es que tú no tienes padres  
cuando yo era pequeñito,

ha subido un militar,  
que para su casa va.  
el joven queda admirado  
que llevaba un niño en brazos.  
-¿Y es que va usted con permiso?  
-No, señora, voy cumplido.  
mientras bajo a beber agua?—  
la señora no llegaba,  
-Niño, ¿no viene tu madre?—  
tiene colgada una llave.  
y le abre la maleta,  
llevaba tres mil pesetas.  
-Procuren al niño cuidarlo  
lo publiquen al diario.  
donde todos lo esperaban,  
estas palabras le hablaba:  
Tú me tienes engañada.  
le contó lo que pasaba.  
y estos jóvenes se casaron  
con biberón lo criaron.  
se coloca en un taller  
que eran los deseos de él.  
lo llamó a su despacho:  
y escucha lo que te hablo:  
como yo no tengo a nadie,  
será para ti y tus padres.  
aunque de edad no igualamos,  
por lo bien que se portaron.  
o es que buenos no serán  
me entregaron a un militar.



-Perdóname, hijo querido,  
que yo he dejado dinero  
Y a los que a ti te criaron,  
y quiero darles las gracias

yo no he sido madre mala,  
para que a ti te criaran.  
quiero pedirles perdón  
por su grande devoción.

[Versión de **Ojuelos Bajos** de Antonia Murillo Santiago (58). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada).68 hemistiquios]

\* \* \*

# 194. ENRIQUE Y LOLA (I)

[5129/275]

Versión de Córdoba  
Pilar Beltrán Sousa, 1996

422  $\text{♩} = 76$

E - ran dos her-ma-nos huér-fa- nos cri - a - dos en Bar-ce - lo - na el  
ni - ño se lla-ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
En - ri - que ya se ha mar - cha-do, se ha mar-cha-do al ex-tran - je - ro,  
pa - san-do bar-cos y ma-res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro ...  
Per - do - na her - ma - na que - ri - da que ha si - do e - qui - vo - ca - ción...

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
pasando barcos y mares,  
Disfruta de cuanto tiene,  
tiene todos sus caprichos  
Lola se lleva llorando  
y a la Virgen del Pilar  
Se le acerca un caballero  
Lola *acierta*<sup>192</sup> el casamiento  
Estando un día en la mesa,  
-Vámonos para La Habana  
tengo un hermano perdido  
busquemos embarcaciones  
Buscaron embarcaciones,  
y alquilan habitaciones

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
tiene todas sus mejoras;  
sin acordarse de Lola.  
día y noche por su hermano.  
le reza para encontrarlo.  
para casarse con Lola,  
para no encontrarse sola.  
Lola le dice al marido:  
tengo un hermano perdido.  
y allí me han dicho que para,  
y marchemos para La Habana.  
marcharon para la Habana;  
en la plaza de Granada.

<sup>192</sup> Acepta.

Lo buscan por calles y plazas  
Y al poco tiempo [a] la Lola,  
cayó su marido malo  
Y al poco tiempo, la Lola  
Y como necesitaba,  
Se le acerca un caballero  
—¡Es usted una linda rosa!,  
Vaya usted a la noche a la casa  
A la noche fue la Lola  
la ha cogido de la mano  
Le dice cosas imposibles;  
—Dime que te llamas Lola.  
—Perdona, hermana querida,  
Allí fueron los abrazos  
y allí fueron encontrados

y no pueden encontrarlo.  
cayó su marido malo;  
con la fiebre amarilla.  
se vio en el mundo solilla.  
tuvo que pedir limosna.  
y con vergüenza le implora:  
¡es usted un lindo clavel!  
que allí la socorreré.  
y el señorito le abrió;  
y la ha entrado a la habitación.  
la Lola dice que no.  
—Lola me llamo, señor.  
que ha sido equivocación-.  
y allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Córdoba** de Pilar Beltrán Sousa, 66 años. Recopilada por su hija María Visitación Benedit Sousa, en marzo de 1996. (Música registrada). 62 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
Antonia García, 1983

423  $\text{♩} = 76$

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, el  
ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la.  
En - ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa - san -  
do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
cruzando barcos y mares,  
Tiene todo cuanto quiere,  
tiene todos sus caprichos  
Lola se lleva llorando  
y a la Virgen del Pilar,  
Le ha salido un caballero  
Ella acepta el casamiento  
Estando un día en la mesa  
—Marchémonos para La Habana,  
Tengo un hermano perdido  
—Lola, tu gusto es el mío,  
Tomaron embarcaciones  
y alquilan habitaciones

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
disfruta de sus *mejores*,  
y no se acuerda de Lola.  
noche y día por su hermano,  
le reza para encontrarlo.  
para casarse con Lola.  
para no encontrarse sola.  
dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
y allí me han dicho que anda.  
marchemos para La Habana.  
directos para La Habana  
en la calle de Granada.

Andaron calles y plazas,  
y al poco tiempo, Lolita,  
cayó su marido malo  
Al poco tiempo, Lolita  
ha visto muy precisada  
Se ha acercado a un caballero  
—¡Es *usté* una linda rosa!,  
vaya *usté* esta noche a mi casa  
A la noche fue Lolita,  
la ha cogido de la mano  
Le pide cosa imposible,  
—Mejor prefiero la muerte  
El caballero furioso,  
—Si no logro lo que pido,  
—Si estuviera aquí mi Enrique,  
saldría a la defensa  
—¿Lola, Lolita te llamas?  
—Mátame, Lola del alma,  
Allí fueron los abrazos,  
allí fueron encontrados,

no pudieron encontrarlo  
cayó su marido malo,  
con las fiebres amarillas.  
se veía en el mundo solita.  
que ha pedido una limosna.  
y con vergüenza le implora:  
¡es *usté* un lindo clavel!,  
que allí la socorreré.  
y el caballero le abrió;  
y la entra a su habitación.  
Lola le dice que no:  
que no deshonorar mi honor.—  
enfadado como estaba:  
te mataré con mi espada.  
el hermano de mi alma,  
de la honra de su hermana.  
—Lola me llamo, señor.  
que he sido tu inquisidor.  
allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Puente Genil** de Antonia García (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1983. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Puente Genil  
María González, 1983

424  $\text{♩} = 68$

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce -  
lo - na, el ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
En - ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa - san -  
do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro. ...

Eran dos hermanos huérfanos  
y el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
pasando barcos y mares,  
Se ha hecho un gran caballero,  
Lola se lleva llorando  
y a la Virgen del Pilar, (bis)  
// .....//  
Lola acepta el casamiento  
Estando un día en la mesa,  
—Vámonos para La Habana,

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
ya no se acuerda de Lola.  
noche y día por su hermano,  
le reza para encontrarlo.  
.....//  
para no quedarse sola.  
le dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.

Tengo un hermano perdido  
 –Lola, tu gusto es el mío,  
 Hicieron embarcaciones  
 y alquilan habitaciones  
*Andaron* plazas y calles,  
 antes de tres o cuatro días,  
 Cayó el marido malo  
 A los tres o cuatro días,  
 Se ha visto tan precisada  
 Se ha acercado[a] un caballero  
 Al ver aquel caballero,  
 se ha echado mano al bolsillo,  
 –¡Es usted una linda rosa!  
 Vaya a la noche a mi casa  
 A la noche fue la Lola,  
 le ha cogido de la mano,  
 Le pide cosa imposible,  
 –Mejor prefiero la muerte  
 Si estuviera aquí mi Enrique,  
 saldría a la defensa  
 –¿Lola te llamas, chiquilla?  
 –Mátame, si tú quieres,  
 Y allí fueron los abrazos,  
 allí fueron encontrados

y allí me han dicho que para.  
 vámonos para La Habana.  
 hasta llegar a La Habana  
 en la calle de Granada.  
 no pudieron encontrarlo  
 cayó el marido malo.  
 con la fiebre amarilla.  
 se veía en el mundo solilla.  
 que ha pedido una limosna.  
 y con vergüenza le implora.  
 a aquella joven llorar,  
 y seis pesetas le da.  
 ¡Es usted un lindo clavel!  
 que allí la socorreré.  
 el caballero le abrió;  
 la entró a su habitación.  
 Lola le dice que no.  
 que no deshonorar mi honor.  
 Enrique de mi alma,  
 de la honra de su hermana.  
 –Lola me llamo, señor.  
 que he sido tu inquisidor.  
 y allí fueron los suspiros;  
 los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Puente Genil** de María González (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 1983. (Música registrada). 68 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Priego de Córdoba  
 Dolores Serrano Caballero, 1986

425  $\text{♩} = 66$

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, el ni -  
 ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la Y el  
 En - ri - que se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, Ca -  
 mi - nan - do por los ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
 el niño se llama Enrique,  
 Y el Enrique se ha marchado,  
 caminando por los mares,  
 Tiene todo lo que quiere,  
 tiene todo lo que quiere,  
 Lola se pasa llorando

criados en Barcelona,  
 la niña se llama Lola.  
 se ha marchado al extranjero;  
 se ha hecho un gran caballero.  
 tiene todas sus mejoras,  
 sin acordarse de Lola.  
 noche y día por su hermano,

y a la Virgen del Rosario  
 // ...../  
 Y estando un día comiendo  
 -Vámonos para el extranjero,  
 Tengo un hermano perdido  
 -Siendo tu gusto y el mío  
 Y al marido de la Lola  
 Ya se ha quedado la Lola  
 Y ha pasado un caballero  
 El caballero le dice:  
 La Lolita acongojada,  
 El caballero rodea,  
 -¡Es usted una linda rosa!,  
 mañana viene por casa,  
 Y al otro día de mañana,  
 y la ha cogido de la mano  
 Le pide cosas imposibles,  
 -Mejor prefiero la muerte,  
 Si aquí estuviera mi Enrique,  
 -Si usted se llama la Lola,  
 -Sí señor, Lola me llamo.  
 Toma este puñal y me matas  
 Allí fueron los abrazos,  
 allí fueron los abrazos  
 allí fueron los suspiros

se ha ofrecido en encontrarlo.  
 .....//  
 le dice Lola al marido:  
 tengo un hermano perdido.  
 y allí me han dicho que está.  
 para el extranjero marchar.  
 le han dado fiebres amarillas.  
 en este mundo solita.  
 y le pide una limosna.  
 -Hermana, por Dios, perdona.-  
 entonces se echó a llorar.  
 quince pesetas le da.  
 ¡usted es un lindo clavel!,  
 y allí la socorreré.  
 ese caballero entró,  
 y la entró en su habitación.  
 Lola le dice que no:  
 antes que manchar mi honor.  
 a mí me defendería.  
 mi hermana también sería.  
 -Sí señor, Lola soy yo.  
 que he sido tu inquisidor.  
 y allí fueron los suspiros;  
 de los dos hermanos queridos;  
 de los hermanos perdidos.

[Versión de **Priego de Córdoba** de Dolores Serrano Caballero (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, diciembre de 1986. (Música registrada). 62 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montilla  
 Angelines Pedrazas Arce, 2002

426  $\text{♩} = 60$

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, y el ni -  
 ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la. Y En -  
 ri - que co - mo es ma - yor, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro,  
 pa - san - do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos solos,  
 y el niño se llama Enrique  
 y Enrique como es mayor  
 pasando barcos y mares,  
 Disfruta de cuanto tiene,

criados en Barcelona,  
 la niña se llama Lola.  
 se ha marchado al extranjero,  
 se ha hecho un gran caballero.  
 disfruta de sus mejores,

disfruta de cuanto tiene  
 Lola se iba llorando  
 y a la Virgen del Pilar,  
 Estando un día en la mesa,  
 –Tengo que marchar al extranjero,  
 tengo un hermano perdido  
 Lola, tu gusto es el mío  
 Cruzaron ríos y mares  
 La enfermedad que tenía,  
 y al poco tiempo, a la Lola,  
 Al poco tiempo, Lolita  
 Sin tener a dónde marchar  
 Estando un día en la calle,  
 Le ha dicho: blanco clavel;  
 pasa esta noche por casa,  
 A la noche cogió Lola  
 le ha cogido de una mano  
 Le pidió cosas imposibles.  
 –Antes prefiero morir,  
 Si estuviera aquí mi Enrique,  
 saldría a la defensa  
 –¿Si es que usted se llama Lola?  
 –Mátame, que soy tu hermano,  
 Y allí fueron los abrazos,  
 y allí fueron encontrados

sin acordarse de Lola,  
 noche y día por su hermano,  
 le ha ofrecido en encontrarlo.  
 Lola dijo a su marido:  
 tengo un hermano perdido,  
 y lo tengo que encontrar.  
 y al extranjero a marchar—.  
 //.....//  
 era la fiebre amarilla,  
 [cayó su marido malo],  
 quedó en el mundo solita,

un caballero encontró:  
 le ha dicho: —Blanca paloma;  
 que allí te socorreré—.  
 y al caballero se encuentra;  
 y a una habitación la entra  
 Lola le dijo que no.  
 antes de manchar mi honor.  
 mi hermano de mis entrañas,  
 de la honra de su hermana.  
 –Lola me llamo, señor.  
 y he sido un gran traidor.–  
 allí fueron los suspiros;  
 los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Montilla** de Angelines Pedrazas Arce (56 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, febrero de 2002. (Música registrada). 60 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montemayor  
 María Moreno Carmona, 2002

427  $\text{♩} = 72$

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, el  
 ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la.  
 En - ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa - san -  
 do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
 el niño se llama Enrique,  
 Enrique ya se ha marchado,  
 pasando barcos y mares,  
 Se ha hecho un gran caballero,

criados en Barcelona,  
 la niña se llama Lola.  
 se ha marchado al extranjero;  
 se ha hecho un gran caballero.  
 ya no se acuerda de Lola.

A Lola se le pasa el tiempo  
y a la Virgen del Pilar  
Se le acerca un caballero  
Lola acepta el casamiento  
Y estando un día en la mesa,  
-Vámonos para la Habana  
Tengo un hermano perdido  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Embarcan embarcaciones,  
y arriendan habitaciones  
Lo buscan calles y plazas,  
y al poco tiempo, la Lola,  
cayó su marido malo  
Al poco tiempo, la Lola  
Como lo necesitaba,  
se le acerca un caballero  
-¡Es usted una linda rosa!,  
Venga por la noche a casa  
Y a la noche fue la Lola  
la ha cogido de la mano  
Le pide cosas imposibles,  
-Antes prefiero la muerte  
Si estuviera aquí mi Enrique,  
saldría a la defensa  
-¿Lola, te llamas, chiquilla?  
-Mátame, o haz lo que quieras,  
Allí fueron los abrazos,  
y allí fueron encontrados

de día y de noche llorando,  
le reza para encontrarlo.  
para casarse con Lola.  
para no quedarse sola.  
dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
y allí me han dicho que para.  
vámonos para la Habana.-  
se marchan para la Habana  
en la calle de Granada.  
y no pueden encontrarlo  
cayó su marido malo,  
con las fiebres amarillas.  
quedó en el mundo solilla.  
tuvo que pedir limosna,  
y con vergüenza le implora.  
¡y es usted un lindo clavel!  
que allí la socorreré.  
y el caballero la abrió;  
la metió en su habitación.  
y ella le dijo que no.  
antes de manchar mi honor.  
y mi Enrique de mi alma,  
por la honra de su hermana.  
-Lola me llamo, señor.  
que he sido tu inquisidor.  
y allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Montemayor** de María Moreno Carmona (81 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Córdoba  
Pilar Recio Casares, 2002

♩. = 80

428

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, el ni -

ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la En -

ri - que ya e - ra ma - yor, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa -

san - do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.

Enrique ya era mayor,  
 pasando barcos y mares  
 Disfruta de lo que tiene,  
 también tiene los caprichos,  
 Lola se le va llorando  
 Se ha encontrado un caballero  
 Lola *acierta*<sup>193</sup> el casamiento  
 Estando un día en la mesa,  
 –Marchamos para La Habana  
 Tengo un hermano en La Habana  
 –Lola, tu gusto es el mío,  
 Cogieron los dineritos,  
 alquilaron habitaciones  
 Lo buscan calles y plazas,  
 y al poco tiempo, la Lola,  
 Su marido cayó malo  
 Al poco tiempo, la Lola  
 Y abandona sus lugares,  
 se ha encontrado a un caballero  
 Y al ver aquel caballero,  
 se ha echado mano al bolsillo,  
 –¡Y es usted una linda rosa!,  
 a la noche va por casa  
 Y a la noche fue por casa,  
 la cogió de la mano,  
 Le pide cosa imposible,  
 –Mejor quiero que me maten,  
 Si estuviese aquí mi hermano,  
 le saliera a la defensa  
 –Dime si te llamas Lola.  
 –Mátame, querida Lola,  
 Y allí fueron los abrazos,  
 y allí fueron encontrados

se ha marchado al extranjero,  
 se ha hecho un gran caballero.  
 también tiene sus mejoras,  
 sin acordarse de Lola.  
 noche y día por su hermano,  
 para casarse con Lola.  
 por tal de no hallarse sola.  
 le dice Lola al marido:  
 que tengo un hermano perdido.  
 que me han dicho que allí está,  
 que allí podemos embarcar.  
 marcharon para La Habana  
 en la calle de Granada.  
 no lo han podido encontrar,  
 su marido cayó malo.  
 con la fiebre amarilla.  
 queda en el mundo solita.  
 se ha echado a pedir limosna,  
 le pide salud y perdona.  
 a aquella joven llorar,  
 siete pesetas le da.  
 ¡Y es usted un lindo clavel!,  
 que allí te socorreré.  
 por casa del caballero,  
 la ha entrado a su aposento.  
 la Lola le dice que no.  
 que perder mi honra, no.  
 ¡ay, mi Enrique de mi alma!,  
 de la pobre de su hermana.  
 –Lola me llamo, señor.  
 que he sido el inquisidor.  
 y allí fueron los suspiros,  
 los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Córdoba** de Pilar Recio Casares (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 12 de junio de 2002. (Música registrada). 70 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>193</sup> Acepta.



429  $\text{♩} = 68$

E - ran dos her-ma-nos huér-fa-nos cri - a - dos en Bar-ce - lo - na, el  
ni - ño se lla-ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
En - ri-que ya es ma - yor - ci - to, se ha mar-cha-do al ex - tran - je - ro, pa - san -  
do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un buen ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique que es mayorcito,  
pasando barcos y mares,  
A Lola se le pasa el tiempo,  
y a la Virgen del Pilar,  
Al poco tiempo [a] la Lola  
le pide casamiento  
Lola aceptó el casamiento  
Estando un día en la mesa  
-Vámonos para La Habana  
Tengo un hermano perdido  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Tomaron embarcaciones,  
y en el barrio de la Flor,  
Y a los tres meses de esto,  
cayó su marido malo,  
Al poco tiempo, la Lola  
Como lo necesitaba,  
Se le ha acercado un caballero  
-¡Es usted una linda rosa!,  
vaya usted mañana a casa  
Al otro día va Lola  
la ha cogido de la mano  
Le pide cosa imposible,  
—Si estuviera aquí mi Enrique,  
le saldría a la defensa  
-¿Cómo te llamas, chiquilla?  
-Mátame, o haz lo que quieras,  
Allí fueron los abrazos,  
allí fueron encontrados

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero;  
se ha hecho un buen caballero.  
de noche y día llorando,  
le reza para encontrarlo.  
se le acercó un caballero,  
para no quedarse sola.  
para no quedarse sola.  
dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
allí me han dicho que está.  
vámonos para La Habana.  
para La Habana se marchan  
han alquilado una casa.  
cayó su marido malo;  
con las fiebres amarillas.  
quedó en el mundo solita.  
tuvo que pedir limosna.  
y con vergüenza le implora.  
¡es usted un lindo clavé!  
que allí la socorreré—.  
a casa de aquel señor,  
y la entró en su habitación.  
Lola le dice que no.  
¡Ay, Enrique de mi alma!,  
y a la honra de su hermana.  
-Lola me llamo, señor.  
que he sido su inclinador.  
allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Ana Alcaide Estévez (54 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, noviembre de 2002. (Música registrada). 62 hemistiquios.]

\* \* \*

♩. = 56

430

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce - lo - na, el ni -  
 ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la. En -  
 ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa -  
 san - do - rí - os y bar - cos se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
 el niño se llama Enrique,  
 Enrique ya se ha marchado,  
 pasando ríos y barcos,  
 Disfruta de sus riquezas,  
 disfruta de sus mejoras  
 Lola se lleva llorando  
 y a la Virgen del Pilar  
 Estando un día en la mesa,  
 —Vámonos para La Habana,  
 Tengo un hermano perdido  
 —Lola, tu gusto es el mío,  
*Andaron* calles y plazas,  
 arriendan habitaciones  
 Cayó su marido malo  
 y al poco tiempo, la Lola  
 Se ha [visto obligada]  
 se ha encontrado un caballero,  
 —¡Es usted una bella rosa!  
 Y a la noche venga a casa  
 La noche se fue acercando,  
 La ha cogido de la mano,  
 le pide cosas imposibles;  
 —Primero pierdo mi vida  
 Y el caballero furioso,  
 —Primero pierdes la vida,  
 —Si estuviera aquí mi Enrique,  
 y saliera [a] la defensa  
 —¿Lola se llama usted, niña?  
 —Perdóname, hermana mía,  
 Allí fueron los abrazos,  
 allí fueron los abrazos,

criados en Barcelona,  
 la niña se llama Lola.  
 se ha marchado al extranjero,  
 se ha hecho un gran caballero.  
 disfruta de su dinero,  
 sin acordarse de Lola.  
 noche y día por su hermano.  
 le reza para encontrarlo.  
 Lola le dice a su marido:  
 tengo un hermano perdido.  
 y allí dicen que estará.  
 vámonos para La Habana.  
 no lo pudieron encontrar,  
 en la calle de la *Graná*.  
 con las fiebres amarillas,  
 quedó en el mundo solita.  
 a pedir limosna,  
 con disimulo: —Perdona:  
 ¡Es usted un bello clavel!  
 y allí la socorreré.—  
 Lolita se presentó.  
 la metió en su habitación,  
 la niña no se las da.  
 que no manchar yo mi honor.—  
 con un puñal en la mano:  
 si no logro lo que intento.  
 ¡ay! mi Enrique de mi alma,  
 de la pobre de su hermana.  
 —Lola me llamo, señor.  
 que he sido tu inquisidor.  
 y allí fueron los suspiros;  
 de dos hermanos perdidos.

[Versión de **Hornachuelos** de Dolores Ramos Pérez (68 a) y María Escriba Oliva (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 3 de febrero de 2004. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

431  $\text{♩} = 72$

E - ran dos her-ma-nos huér-fa\_ nos cri - a - dos en Bar-ce - lo-na, el  
ni - ño se lla-ma\_En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
En - ri-que sa - lió vi - cio - so, se ha mar-cha-do al ex-tran - je - ro, pa - san -  
do tie - rras y ma - res se ha he - cho un gran ca - ba - lle\_ ro. ...

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Y Enrique salió vicioso,  
pasando tierras y mares,  
Y él disfruta cuando quiere,  
y él disfruta cuando quiere,  
Y a Lola le salió un novio,  
pidieron el casamiento,  
Y estando un día en la mesa,  
-Tengo que ir a La Habana,  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Hicieron embarcaciones  
y alquilan una habitación  
Y el marido de la Lola,  
y la pobre de la Lola  
sola en el mundo ha quedado,  
Se ha encontrado un caballero,  
/...../  
Se ha echado a llorar:  
-Si estuviera aquí mi Enrique,  
le saliera a la defensa  
-¿Si usted se llamara Lola?-  
Coge un puñal de dos filos:  
Y allí fueron los abrazos,  
y allí fueron los abrazos

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
y él disfruta sus mejoras;  
sin acordarse de Lola.  
un novio le salió a Lola,  
para no hallarse sola.  
dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
cuando quieras embarcar,  
y a La Habana se marcharon;  
en la calle de Machado.  
con la fiebre amarilla,  
sola en el mundo ha quedado,  
se ha dedicado a pedir limosna.  
y le ha dicho que perdona.  
/...../

mi Enrique de mis entrañas,  
de la pobre de su hermana.  
-Lola me llamo, señor.-  
-Mátame, que soy traidor.-  
y allí fueron los suspiros;  
de los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Belmez** de de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 47 hemistiquios.]

432  $\text{♩} = 66$

E ran - dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce -  
lo na, el ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
Y En - ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro co - rrien  
do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
cubriendo barcos y mares,  
Lola se lleva llorando  
y a la Virgen del Pilar,  
Pero un día por la tarde,  
Se ha acercado un caballero  
Lola aceptó el casamiento  
Estando un día en la mesa  
-Vámonos para La Habana  
/...../  
y según dice la gente  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Corrieron todas las calles,  
no lo pueden encontrar,  
Y al poco tiempo, Lolita,  
su marido cayó malo  
Entonces es cuando Lola  
y como le precisaba,  
se ha acercado a un caballero,  
-¡Es usted una linda rosa!,  
Vaya usted a la noche a casa  
A la noche fue la Lola,  
la ha agarrado de la mano  
Le pide cosa imposible,  
—Si yo tuviera a mi hermano,  
defendería la honra,  
-¿Si usted se llamara Rosa?,  
-¿Si usted se llamara Lola?  
-Mátame, querida hermana,  
Allí fueron los abrazos,  
y allí fueron encontrados,

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
noche y día por su hermano,  
le reza para encontrarlo.  
a la calle fue la Lola,  
para casarse con Lola.  
para no encontrarse sola.  
dice Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
/...../  
/...../  
vámonos para La Habana.  
corrieron todas las calles y plazas,  
se vuelven para su casa.  
cayó su marido malo,  
con las fiebres amarillas.  
quedó en el mundo solita.  
tuvo que pedir limosna,  
y con vergüenza le implora:  
¡es usted un lindo clavel!  
que allí la socorreré.  
y el caballero salió,  
y la ha metido en su habitación.  
Lola le dice que no:  
el Enrique de mi alma,  
la honra de su hermana.  
-Rosa no me llamo yo.  
-Lola me llamo, señor.  
que he sido tu inquisidor.  
allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a) y Encarnación Hens (64 a) y Rafaela García Castell (58 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 63 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Ágreda Cabrera Carrillo, Carmen González Molina, 2008

$\text{♩} = 88$

433

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos na - ci - dos en Bar - ce - lo - na, el

ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la.

En - ri - que sa - lió vi - cio - so, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, co -

rrien - do puer - tos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique salió vicioso,  
corriendo puertos y mares,  
Disfruta de lo que quiere  
disfruta de cuanto tiene  
A Lola le salió un novio,  
trataron del casamiento  
Un día estando comiendo,  
-Dispón de irnos a La Habana,  
Tengo un hermano perdido  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Pidieron embarcación  
arriendan una habitación  
Su marido cayó enfermo  
y a los pocos días Lola  
Se ha echado a pedir limosna,  
le ha dicho que la socorra,  
Pero cuando el joven ve  
se ha echado la mano al bolsillo  
-Usted es una bella rosa,  
ve por la noche a mi casa  
Fue por la noche a su casa  
le ha pedido lo imposible,  
-Si estuviera aquí mi Enrique,  
saldría a la defensa  
Al oír esta palabras,  
-¿Cómo se llama, señora?,  
-Lola me puso mi madre,  
-Pues, si usted se llama Lola,

nacidos en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
pues tiene una gran mejora,  
sin acordarse de Lola.  
un novio le salió a Lola,  
solo por no hallarse sola.  
Lola dijo a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
y me han dicho que allí está,  
¿cuándo quieres embarcar?  
y a La Habana se marcharon,  
en la calle de Mazario.  
con las fiebres amarillas,  
quedó sola en esta villa.  
se ha encontrado (con) un caballero,  
le ha dicho: "No hay dinero".  
lo mucho que ella lloraba,  
siete pesetas le daba.  
usted es un bello clavel,  
que allí la socorreré.  
la ha entrado en la habitación,  
y ella le ha dicho que no.  
Enrique de mis entrañas,  
de la pobre de su hermana.  
sorprendido ha quedado,  
-a Lola le ha preguntado-.  
Lola me llamo, señor,  
Enrique me llamo yo.

Mátame, hermana mía,  
Allí fueron los abrazos,  
allí fueron los abrazos

que ha sido tu hermano el traidor.  
allí fueron los gemidos,  
de los hermanos perdidos.

[Versión de **Villaharta** de Águeda Cabrera Carrillo (78 a) y Carmen González (75 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 14 de febrero de 2007. (Música registrada). 66 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Hinojosa del Duque  
M<sup>a</sup> Ángeles de la Bella Jiménez, 2009

434  $\text{♩} = 76$

E - ran dos her-ma-nos huér-fa-nos cri - a - dos en Bar-ce - lo - na, el  
ni - ño se lla-ma\_En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la.  
En - ri - que ya se\_ha mar - cha - do, se ha mar-cha-do al ex-tran - je - ro, co-rrien-  
do tie - rras y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
corriendo tierras y mares,  
Disfruta de lo que quiere  
disfruta de lo que quiere  
A Lola le salió un novio,  
trataron del casamiento  
Estando un día en la mesa,  
-Marchamos para La Habana,  
Tengo un hermano perdido  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Tomaron la embarcación  
*arrendan* una habitación  
Arrendaron la habitación  
y al poco tiempo, la Lola,  
Cayó el marido en la cama  
y a los pocos tiempo la Lola  
Ha vendido su placer,  
se ha encontrado a un caballero  
El caballero al ver  
echó mano a su bolsillo,  
-Es usted una bella rosa,  
a la noche vas a casa  
Le pide cosa imposible,  
-Mejor prefiero la muerte

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
también tiene su mejora,  
sin acordarse de Lola.  
un novio le salió a Lola,  
*pa* que no se hallara sola.  
dijo Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
y me han dicho que allí está,  
¿cuándo quieres embarcar?  
para La Habana marcharon,  
en la calle del Calvario.  
y a Enrique sin encontrarlo  
su marido cayó malo.  
con las fiebres amarillas,  
quedó sola en esta villa.  
se ha echado a pedir limosna,  
y le ha dicho que perdona.  
que la joven ya lloraba  
siete pesetas le daba.  
es usted un bello clavel,  
que yo la socorreré.  
y ella le ha dice que no.  
que no forzar de mi amor.

# El caballero furioso

# sacó un cuchillo.....

[Versión de **Hinojosa del Duque** de M<sup>a</sup> Ángeles de la Bella Jiménez (80 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 11 de junio de 2009. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Pozoblanco  
Joséfa Carrillo Tirado, Virginia Merchán Márquez, 2009

♩. = 72

435

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos\_ cri - a - dos en Bar - ce - lo - na. El ni -

ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la. Cuan -

do el ni - ño fue ma - yor\_ se mar - chó "pa'l" ex - tran - je - ro co -

rrien - do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro.

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Cuando el niño fue mayor,  
corriendo barcos y mares,  
Lola se quedó llorando  
Lola hizo casamiento  
Estando un día en la mesa  
-Tengo que ir a La Habana,  
Tengo un hermano perdido  
-Lola, tu gusto es el mío,  
Tomaron embarcación  
alquilan una habitación  
Se pasean por calles y plazas,  
y al poco tiempo, la Lola,  
la enfermedad que tenía  
y al poco tiempo la Lola  
La mucha necesidad  
al pasar un caballero,  
Pero al ver el caballero  
se echó mano a su bolsillo  
-¡Es usted una linda rosa!,  
Baje usted a la noche a casa  
Llegó la noche, llegó  
la ha cogido de la mano  
Le pide cosa imposible,  
—Primero pierdo la vida,  
El caballero furioso

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se marchó *pa'l* extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
.....  
solo por no hallarse sola.  
Lola le dice al marido:  
tengo un hermano perdido.  
y me han dicho que allí está  
¿cuando quieras embarcar?  
y hacia La Habana marcharon,  
en la calle del Malgallo.  
vieron que no lo encontraron.  
su marido cayó malo,  
era la fiebre amarilla,  
se quedó en el mundo sola.  
le ha hecho pedir limosna,  
le ha dicho: -Por Dios, perdona.  
aquella mujer llorar  
y un real en plata le da.  
¡es usted un lindo clavel!  
que allí la socorreré.  
y a casa del caballero,  
y se la llevó p'adentro.  
y ella le dijo que no:  
antes de manchar mi honor.  
se saca el puñal del pecho

—Primero pierdo la vida,  
—Si estuviera aquí mi Enrique,  
salieras a la defensa,  
—¿Lola se llama, señora?  
—Mátame, hermana querida,  
Allí fueron los abrazos,  
y allí fueron a encontrarse,

si no logro lo que intento.  
¡ay, Enrique de mi alma!,  
de la honra de su hermana.  
-Lola me llamo, señor.  
que soy tu hermano el traidor.  
allí fueron los delirios;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Pozoblanco** de Josefa Carrillo Tirado (77 a.) y Virginia Merchán Márquez (73 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 63 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Montalbán  
Catalina Quesada Prieto, 2009

436  $\text{♩} = 56$

E ran - dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce -  
lo - na, el ni - ño se lla - ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la  
En - ri - que ya se ha mar - cha - do, se ha mar - cha - do al ex - tran - je - ro, pa - san -  
do bar - cos y ma - res, se ha he - cho un gran ca - ba - lle - ro

Eran dos hermanos huérfanos  
el niño se llama Enrique,  
Enrique ya se ha marchado,  
pasando barcos y mares,  
Lola se le va llorando  
y a la Virgen del Pilar

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.  
noche y día por su hermano  
le reza para encontrarlo.

.....  
—Si estuviera aquí mi Enrique,  
salieras a la defensa,  
—¿Lola se llama, chuquilla?  
—Toma la espada y me matas  
Y allí fueron los abrazos,  
allí fueron a encontrados,

.....  
¡ay, Enrique de mi alma!,  
de la honra de tu hermana.  
-Lola me llamo, señor.  
que he sido un inquisidor.  
allí fueron los suspiros;  
los dos hermanos perdidos.

[Versión de **Montalbán** de Catalina Quesada Prieto (59 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 27 de octubre de 2009. (Música registrada). hemistiquios.]

\* \* \*



195. ENRIQUE Y LOLA (II)

[5129/275]

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

♩. = 64

437

E - ran dos her - ma - ni - tos huér - fa - nos cri - a -  
dos en Ba - da - joz En - ri -  
que se lla - ma el ni - ño, la ni -  
ña se lla - ma Lo - la.

Eran dos hermanitos huérfanos  
Enrique se llama el niño,  
Enrique se ha hecho un vicioso,  
se ha hecho un gran caballero,  
No la hace falta de nada  
A Lola la ha salido un novio,  
arregló su casamiento  
Estando un día en la mesa  
-Tengo que ir a La Habana,  
Tengo un hermano perdido  
-Puedes tomar embarcaciones,  
Tomaron embarcaciones  
arrendó una habitación,  
Malito cayó en la cama  
De su alma no quedaba  
Lolita vende sus placeres,  
Y al pasar un caballero,  
-Pásese usted esta tarde,  
yo la socorreré,  
Le ha pedido lo imposible,  
que mejor presidiría,  
-Ahora mismo saco el cuchillo,  
—Si estuviera aquí mi hermano,  
la defensa de su hermana,  
-Pero, ¿usted se llama Lola?  
Allí fueron los abrazos,  
y allí fueron los abrazos,

criados en Badajoz,  
la niña se llama Lola.  
ha corrido tierras y mares,  
no la hace falta de nada  
ni se acuerda de la Lola.  
un novio le salió a Lola,  
para no encontrarse sola.  
le ha dicho Lola a su marido:  
tengo un hermano perdido.  
y me han dicho que allí está  
Lola, tu gusto es el mío.  
y, en la calle del Malmario,  
su marido cayó malo.  
con la fiebre amarilla.  
en este mundito sola.  
se ha echado a pedir limosna.  
le dijo: -Ay, amor, perdona.  
pásese usted por mi casa  
yo la socorreré.  
y ella le ha dicho que no,  
que no encubrir su honor.  
ahora mismo te desuello.  
salería a la defensa,  
Enrique de mis entrañas.  
-Lola me llamo, señor.  
allí fueron los sentidos;  
de los dos hermanos perdidos.

[Versión de Villanueva del Rey de Luisa Caro Serrano (73 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 54 hemistiquios.]

\* \* \*

# 196. ENRIQUE Y LOLA (III)

[5129/275]

Versión de Espiel  
María Gómez Rubio, 2008

♩ = 140

438

E - ran dos her - ma - nos huér - fa - nos cri - a - dos en Bar - ce -  
lo - na, y el ni - ño se lla ma En - ri - que, la ni - ña se lla - ma Lo - la

Eran dos hermanos huérfanos  
y el niño se llama Enrique,  
Enrique como es mayor  
surcando ríos y mares

criados en Barcelona,  
la niña se llama Lola.  
se ha marchado al extranjero,  
se ha hecho un gran caballero.

[Versión de **Espiel** de María Gómez Rubio (65 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2008. (Música registrada). 8 hemistiquios.]

\* \* \*

# 197. HERMANOS SEPARADOS

[-/276]

Versión de Fernán Núñez  
Dolores Jiménez Rosal, 2001

♩ = 128

439

Os vo - ya con - tar un ca - so de los más in - te - re -  
san - tes que ha o - cu - rri - do ha - ce po - co en la ciu - dad de A - li -  
can - te Se tra - ta de un ma - tri - mo - nio que dos hi - jos e - llos te -  
ní - an con el su - dor de su fren - te su pa - dre los man - te - ní - a.

Os voy a contar un caso  
que ha ocurrido hace poco  
Se trata de un matrimonio  
con el sudor de su frente  
Pero un día el matrimonio  
con razones o sin ellas  
El niño que era mayor  
quedándose el más pequeño  
La pobre se puso enferma  
sin saber noticias de ellos

de lo más interesante  
en la ciudad de Alicante.  
que dos hijos ellos tenían,  
su padre los mantenía.  
que los dos se disgustaron,  
quedaron *deseparados*.  
se ha marchado con su padre  
con su cariñosa madre.  
y con la pena murió,  
siempre pensando en los dos.

Pero el niño al verse solo,  
y subiéndose en un barco  
Al llegar a la Argentina,  
un letrero que decía:  
Y sin reparar de nada  
preguntando por el dueño  
-No tengo padre ni madre,  
estoy en el mundo solo  
En aquel taller quedó  
por ser el más pequeñito  
Todos los días hablaba  
pero no se conocían  
El domingo por la tarde,  
el niño, como paisano,  
Al recordar de su tierra,  
carta para un amiguito  
Cuando firmaba la carta,  
que eran los mismos apellidos,  
El padre, aprisionado,  
-Me dirás quién es tu madre;-  
-Rosa Rodríguez Fernández,  
y Antonio Pérez García  
Entonces se conocieron,  
y quedaron admirados,  
diciendo: -Yo soy tu padre  
este joven es tu hermano

un día al muelle se fue  
el mundo se fue a correr.  
paseando por allí,  
"Hace falta un aprendiz".  
el niño al taller entró  
que a punto se presentó.  
[el niño le dice así],  
o me quieren para aprendiz.  
lástima a todos les daban  
todo el mundo le apreciaba.  
con su padre y con su hermano,  
nada más que por paisanos.  
lo convidan al café,  
con ellos al café se fue.  
en el momento escribió  
que en Alicante dejó.  
el padre se fijó bien  
también los de su mujer.  
de esta manera le habló:  
y el niño le contestó:  
así se llamó mi madre,  
era el nombre de mi padre.  
abrazándose los tres,  
todo el mundo en el café,  
sin que lo pueda dudar,  
el que por ti ha de mirar.

[Versión de **Fernán Núñez** de Dolores Jiménez Rosal (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

## 198. HIJA ABANDONADA Y REUNIDA CON SU PADRE

[5016/278]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

440  $\text{♩} = 56$

U - na tar - de de a - bril pri - ma - ve - ra que a la

pla - ya me fui a pa - se - ar y un ga - llar - do jun - cal que a - llí ha -

bí - a con o - jos a - zu - les, ros - tro mi - li - tar.

Una tarde de abril primavera  
y un gallardo caballero había,  
-Los ojitos detrás de él se me fueron  
y hasta entonces,  
lo que era el cariño,

que a la playa me fui a pasear,  
con ojos azules, rostro militar.  
y el tunante me lo conoció,  
no supe, mamita,  
lo que era el amor.

-Dime, niña, ¿qué dice ese hombre,	aquel hombre o aquel militar?
-Mamaíta, cositas del mundo,	que si te lo digo me vas a pegar.-
Pasa media semana y meses	y la niña muy gordita va
y una noche al tintín de las doce,	una hermosa niña a luz vino a dar.
La cogió su abuelita en los brazos	y a su padre se la fue a llevar.
-Caballero, tenga usted su hija.	-Esa no es mi hija, su madre sabrá.-
La cogió su abuelita en los brazos	y a la inclusa se la fue a llevar
mientras tanto, su madre, muy grave,	muy pronto a la tumba se iba a descansar.
Pasan meses, semanas y años,	y la niña muy crecida va
y una tarde jugando en el parque,	pasó un caballero y la quiso besar:
-Dime, niña, ¿quiénes eran tus padres?	-Y la niña supo contestar:
-Mi mamá se llamaba María,	mi padre decía que era un militar.
-Mira, niña, que yo soy tu padre.-	Y la niña supo contestar:
-Caballero, usted no es mi padre	porque en otros tiempos lo quiso negar.
-Mira, niña, que yo soy tu padre,	no me hagas ya más padecer,
olvidemos los tiempos pasados,	rezar por tu madre, que en la gloria esté.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

#### 199. LA NIÑA PERDIDA

[-/284]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

$\text{♩} = 100$

441 

Y al al - cal - de de es-te pue - blo ya to - da la au - to - ri -  
dad le pe - di - mos que nos de - je es - te pa - pel ex - pli -  
car. Y al pu - bli - co le pe - di - mos que es - cu - ché con a ten -  
ción si que - réis sa - ber se - ño res, lo que pa - só en A - ra - gón.

-Y al alcalde de este pueblo	y a toda la autoridad
le pedimos que nos deje	este papel explicar.
Y al público le pedimos	que escuche con atención,
si queréis saber, señores,	lo que pasó en Aragón.
Una mañana temprano	un hortelano salió
a trabajar en su huerta	y en la carretera vio
una niña muy bonita	y a poco a poco se acerca,

y cogiéndola en sus brazos  
 y le dice a su señora:  
 -¿Dónde te la has encontrado?  
 Le pregunta la señora:  
 La niña, como es pequeña,  
 Y le dice a su marido:  
 que nos quedemos con ella  
 La meten en un colegio  
 la niña que era muy lista  
 Le pregunta la señora:  
 Y la niña le responde:  
 Carrera de practicante  
 y en hospital de Oviedo  
 Y a la sala de San Antonio  
 a visitar una señora,  
 hasta que un día la señora  
 -Se me ha perdido una hija  
 y de recuerdo llevaba  
 y el retrato de su madre  
 Ella se subió para arriba  
 yo quiero que me reveles  
 Y al otro día de mañana  
 fue a visitar a la señora  
 pero al entrar, la señora,  
 -Haga el favor, señorita,  
 Se abrazan las dos llorando  
 -¿Quién te ha traído a este sitio  
 Ya no me da más el papel,  
 vámonos a nuestra tierra  
 -Los padres que me criaron  
 porque para mí han sido  
 -Los padres que te criaron  
 para pagarles con algo

se la ha llevado a su huerta  
 -Mira qué niña tan bonita.  
 -Llorando estaba solita.-  
 -¿Di, niña, quién son tus padres?-  
 no ha sabido contestarle.  
 -¿No te parece, Miguel,  
 y la educaremos bien?-  
 para que aprenda a estudiar,  
 cada día sabía más.  
 -¿Qué carrera quieres, Marta?-  
 -Yo quiero ser practicante.-  
 aquella niña estudió,  
 hace poco que ingresó.  
 todos los días iba Marta  
 veinte años lleva mala,  
 le dice medio llorando:  
 y hoy va a cumplir veinte años  
 en su pecho un escapulario  
 también lo llevaba grabado.  
 diciendo: -Virgen del Carmen,  
 si esta señora es mi madre.  
 antes [de] que fuera de día,  
 porque dormir no podía,  
 le dijo otra vez llorando:  
 de enseñarme el escapulario.-  
 diciendo: -Virgen del Carmen.  
 para que cures a tu madre?-  
 ya se me ha curado todo,  
 que allí nos juntemos todos.  
 conmigo quiero llevarlos  
 buenos y además que me criaron.  
 también quiero conocerlos  
 este favor que me han hecho.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 80 hemistiquios.]

\* \* \*

200. EL REENCUENTRO DE LA MADRE Y EL HIJO

[/-]

Versión de Córdoba  
Pilar Beltrán Sousa, 1996

♩. = 100 *muy libre*

442

¡Vir-gen-ci - ta Ma-ca - re - nal, a - rro - di - lla - do di-ce un cha - val:\_\_\_\_\_

¡Vir-gen-ci - ta Ma-ca - re - nal, a - rro - di - lla - do di-ce un cha - val:\_\_\_\_\_

Te pi - do con mu - cha pe\_\_\_\_\_ na, ¡Vir-gen-ci - ta del al - tar!\_\_\_\_\_

Ma-dre-ci - ta mí - a bue - na, ten-de es-te ni - ño pie - dad;\_\_\_\_\_

di - le don-de es-tá mi ma\_\_\_ dre que yo la quie-ro en-con - trar, que

por muy ma - la que se - a co-mo u-na ma-dre no hay co - sa i - gual.\_\_\_\_\_ La

Vir - gen mi-ró a a-quel ni - ño y al ver que el an - sia le de - vo - ra - ba,\_\_\_\_\_ a -



mien-tras le con-so - la - ba de es - ta ma - ne - ra - el hi - jo ha - bló: De -

ber de un hi - jo en la vi - da es a su ma - dre siem - pre ta - par - to -

da fal - ta co - me - ti - da co - mo la ma - dre al hi - jo i - gual, que

ma - dre no hay más que u - na y so - bre es - to no hay más ver - da - des.

So - bre es - to no hay co - sa al - gu - na, ni a - mor que se - a más a - gra - da - ble

por - que la ma - yor for - tu - na en es - te mun - do es te - ner ma - dre.

–¡Virgencita Macarena!,  
 –Te pido con mucha pena,  
 Madrecita mía buena,  
 dime dónde está mi madre  
 que por muy mala que sea  
 La Virgen miró a aquel niño  
 así dice con cariño:  
 Por bueno le recompensa  
 –Sal tranquilo de la iglesia,  
 vive en la alta opulencia  
 Un hijo llama a una puerta,  
 una pregunta y respuesta,  
 porque veía en su presencia  
 Le remordía la conciencia  
 y mientras le consolaba  
 –Deber de un hijo en la vida  
 toda falta cometida  
 que madre no hay más que una  
 Sobre esto no hay cosa alguna,  
 porque la mayor fortuna

arrodillado dice un chaval: (bis)  
 ¡Virgencita del altar!  
 ten de este niño piedad;  
 que yo la quiero encontrar,  
 como una madre no hay cosa igual.–  
 y al ver que \*la ansia le devoraba,  
 –¡Ten esperanza que has de encontrarla!  
 y en este cielo deja este escrito:  
 porque tu madre, ángel bendito,  
 y también busca a su pobre hijito.  
 la madre al hijo la puerta abrió;  
 la madre se desmayó  
 el hijo que abandonó.  
 el crimen que cometió  
 de esta manera el hijo habló:  
 es a su madre siempre tapar  
 como la madre al hijo igual,  
 y sobre esto no hay más verdades.  
 ni amor que sea más agradable,  
 en este mundo es tener madre.

[Versión de **Córdoba** de Pilar Beltrán Sousa (63 a). Recogida por su hija Benedic Beltrán, en abril 1996.  
 (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*



201. NIÑO ABANDONADO Y PRISIONERO EN MELILLA

[/-]

Versión de Villanueva de Córdoba  
Lucía Romero, 2009

443 

Es-to e-ra un ma-tri - mo - nio muy es - ti - ma-do en el pue-blo

que, por des - gra-cia o for - tu - na, so lo u-na hi - ja tu - vie-ron.

Esto era un matrimonio  
que por desgracia o fortuna  
Los padres, llenos de gozo,  
y de nombre le pusieron  
A los dieciocho años  
en cuestión de casamiento,  
Iba con picardía  
hasta que un día la joven  
Una mañana temprano  
fueron a ver a su hija  
Los padres con mucha pena  
y echaban requisitorias  
Llegó la hora que el niño  
y por desgracia o fortuna  
Ustedes recordarán  
lo cogieron prisionero  
Al sitio que lo llevaban  
que por debajo de tierra  
En aquella casa había  
y los pobres se decían:  
Una mora que allí había  
con pegarle a los soldados  
La otra se retiraba  
porque aquella les tenía  
-No llores tú, hijo mío,  
y a ver si puedo salvaros  
Cuando mi marido esté  
y también la otra mora  
Ya los pillaron dormidos,  
y entonces se la vengaron  
Ella los vistió de moros  
por si de largo los veían  
Caminando siete días  
hasta que llegan al sitio  
Era cuadro de tristeza  
de que sus padres queridos

muy estimado en el pueblo,  
solo una hija tuvieron.  
disfrutaban de alegría  
que en la pila se llamara Elvira.  
aquella chica ignorante  
la pretendió un estudiante.  
y el estudiante la engañó,  
al mundo un niño entregó.  
se levantan los abuelos,  
solo al niño se encontraron.  
no hacen más que llorar  
y sin poderla encontrar.  
la mano en quintas metió,  
para Melilla marchó.  
cuando en el primer combate,  
al tiempo del desembarque.  
era una casa de campo,  
estaba todo minado.  
de calaveras y despojos  
-Igual harán con nosotros.-  
con muy malos sentimientos,  
era su divertimento.  
por no sentir los clamores,  
pasión a los españoles.  
ni tampoco compañeros  
con el intento que llevo.  
en aquel profundo sueño  
con el otro compañero.-  
a los moros traicioneros  
de lo que hicieran con ellos.  
para prender el camino,  
que no fueran conocidos.  
por los montes sin parar,  
que pudieron embarcar.  
pero de mucha alegría  
tenían a su hija Elvira.

[Versión de Villanueva de Córdoba de Lucía Romero (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Utero, abril de 2009. (Música registrada). 72 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Rafaela García Castell, 2009

444  $\text{♩} = 66$

En el pue - blo de Tor - to - sa un ma - tri - mo - nio vi - ví - a  
que, por des - gra - cia o for - tu - na, so - lo u - na hi - ja te - ní - an.

En el pueblo de Tortosa  
que por desgracia o fortuna  
La hija tenía novio  
y a los dieciocho años  
La doncella avergonzada  
un día lo dejó en la cama  
Al otro día de mañana  
fueron a ver a su hija  
Los padres llenos de pena  
y echando requisitorias  
Este niño se ha criado  
pero muy bien educado  
Ha cumplido veinte años,  
y por desgracia o fortuna

un matrimonio vivía,  
solo una hija tenía.  
y el tunante la engañó  
un niño al mundo le dio.  
de lo que a ella le pasó,  
y por la noche se marchó  
los padres se levantaron,  
solo al niño se encontraron.  
no dejaban de llorar  
y sin poderla encontrar.  
sin nada que padecer,  
vivían juntos los tres  
la mano en quintas metió,  
para Melilla marchó.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Encarnación Hens Castell (64 a).

Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

# 202. NIÑO ABANDONADO Y RECOGIDO POR UN CARTERO

[-/287]

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez, 2009

445  $\text{♩} = 132$

u - na ma  
le - ta muy bienta - pa - da pues al mo - men - to se sor - pren - dió. Yo te de - jo don - de es  
ta - bas que na - die se - pa que te he vis - to yo. Pe - ro un pe - ón ca - mi - ne - ro  
que por a - quel si - tio pa - sa - ba, al ver a - que - lla ma - le - ta él a su ca - sa se la lle  
va - ba. Des - cu - brie - ron la ma - le - ta, sien - ten a un ni - ño llo - rar:  
Con es - te te - ne - mos cua - tro que nun - ca fal - te la ca - ri - dad.

y una maleta muy bien tapada,  
yo te dejo donde estaba  
Pero un peón caminero,  
y al ver aquella maleta  
Descubrieron la maleta,  
-Con este tenemos cuatro,  
con mucho esmero, con alegría,  
pues aquí trae tres mil pesetas  
y una carta que decía:  
dentro de varios años,  
De que se enterara el cartero  
fue en "ca" el peón camionero  
-Tome el dinero, si lo quiere,  
ya que usted lo ha abandonado,  
Con alegría, por su talento,  
y al poco tiempo,  
Y al poco tiempo,  
cuando iban a casarse,  
-Yo impido ese casamiento.-  
-Lo impido que soy su madre,  
-Usted es una mala madre  
por descubrir su deshonra

pues al momento se sorprendió,  
que nadie sepa que te he visto yo.  
que por aquel sitio pasaba,  
él a su casa se la llevaba.  
sienten a un niño llorar:  
que nunca falte la caridad.-

-Cúidelo bien,  
vendrán a por él.-  
de lo que el niño llevaba,  
para que todo se lo entregara.  
y el niño de aquí no sale,  
aquí ha encontrado su padre y madre.-  
por su talento llegó a ascender,  
llegó hasta el grado de coronel.  
de una marquesa se enamoró,  
una señora se presentó:  
Todos quedan admirados,  
porque los novios eran hermanos.  
la que a mí me abandonó  
en esta afrenta me veo yo.

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

♩ = 108

446

Un po-bre o-bre-ro i-ba al tra-ba-jo y u-na ma-ña-na él se en-con-tró un pe-que-  
ñi-to re-cien na-ci-do pe-ro a su ca-sa se lo lle-vó.

Un pobre obrero iba al trabajo  
un pequeñito recién nacido  
-Tengo tres hijos, con este cuatro,  
aunque me haga pedazos  
Cuando tenía veinte años  
-No tengo padre ni madre  
¿Quién sería mi mala madre,  
Por descubrir su defensa.

y una mañana él se encontró  
pero a su casa se lo llevó  
por mi promesa lo he de criar  
para darles a todos el pan.  
la cinta lo reclamó  
y un pobre obrero a mí me crió.  
la que a mí me abandonó?  
en esta afrenta me encuentro yo.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (73 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 16 de mayo de 2008. (Música registrada). 16 hemistiquios.]

\* \* \*

203. NIÑO ABANDONADO Y REQUERIDO POR SU PADRE

[-/288]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

447  $\text{♩} = 60$

Y en u - na ca - lle o - cul - ta en Ma - drid, o - cul - ta en Ma - drid, que por a -

lí na - die tran - si - ta - ba, na - die tran - si - ta - ba, y un pe - que - ño

re - cién ne - ci - do, un pe - rro her - mo - so lo a - ca - ri - cia - ba. Y el a - ni -

mal, con ins - tin - to, de cuan - do en cuan - do la - dra - ba

por ver si al - guien sa - lí - a y a - quel ni - ño lo am - pa - ra - ba.

Vien - do que na - die lo am - pa - ra, el a - ni - mal com - pren -

dí - a que a - cer - cán - do - se a u - na puer - ta al - guien lo so - co - rre - rí - a.

Y en una calle oculta en Madrid,  
un pequeño recién nacido,  
Y el animal, con instinto,  
por ver si alguien salía  
Viendo que nadie lo ampara,  
que acercándose a una puerta  
Y él se acercaba a una puerta  
con intención de castigar  
Él lo ha cogido por la chaqueta  
y lo dirige donde está el niño  
Y él lo ha cogido en sus brazos,  
¿quién es esta mala madre  
Y él lo ha cogido en sus brazos,  
-Mire usted lo que encontrado  
Y su amo le contesta:  
¿Para qué lo has recogido?  
Si no lo quiere, yo lo criaré,

que por allí nadie transitaba,  
un perro hermoso lo acariciaba.  
de cuando en cuando ladraba  
y a aquel niño lo amparaba.  
el animal comprendía  
alguien lo socorrería.  
y el criado salió a abrir,  
al perro que estaba allí.  
pa que a la calle pronto saliera  
pa que al instante lo recogiera.  
diciendo: -Ven, angelito,  
que comete este delito?  
y a su amo lo presenta:  
junto al zaguán, en la puerta.  
-Haberlo dejado en la calle,  
No quiero cargos de nadie.  
que aunque soy pobre, soy muy honrado

y este niño, mientras yo viva,  
 Se le ha acabado el trabajo,  
 y se tuvo que meter  
 Allí pasaron sus días  
 con tal de abandonar  
 Cuando más tranquilo estaba  
 que se presente en la casa  
 Y él se presenta en la casa  
 y le dice al señorito:  
 -Quiero que me des el niño,  
 es verdad, lo abandoné  
 Contesta el niño chiquito,  
 -Yo me voy con este obrero,  
 Yo me voy con este obrero,

ha de estar siempre junto a mi lado.  
 se le ha acabado el dinero  
 en un hospital de enfermero.  
 con mucha pena y dolor  
 al niño que recogió.  
 una carta recibió,  
 donde el niño recogió.  
 con el niño de la mano  
 -¿Para qué soy yo llamado?  
 me pertenece, soy padre,  
 porque mía era su madre.  
 con mucha pena y dolor:  
 porque usted me abandonó.  
 porque el pobre me crió.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Antonia Bernal González (76 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 62 hemistiquios.]

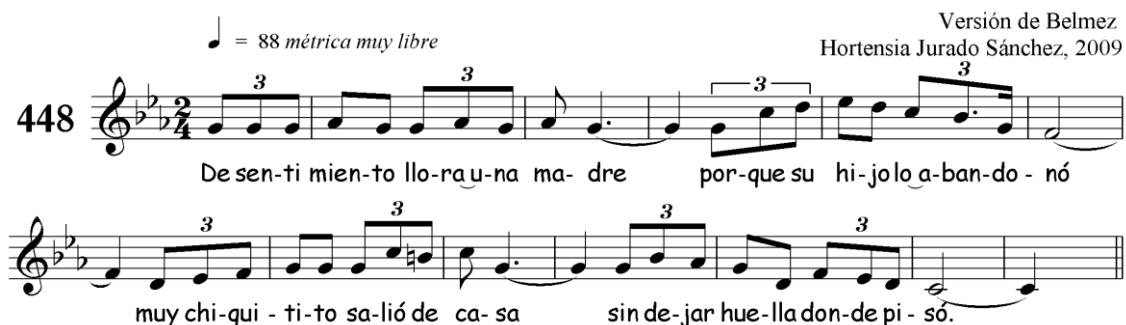
\* \* \*

#### 204. REENCUENTRO DE MADRE E HIJO

[-/-]

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez, 2009

♩ = 88 *métrica muy libre*

448 

De sen-ti mien-to llo-ra u-na ma- dre por-que su hi-jolo a-ban-do - nó

muy chi-qui - ti-to sa-lió de ca- sa sin de-jar hue-lla don-de pi - só.

De sentimiento llora una madre  
 muy chiquitito salió de casa  
 Han transcurrido meses y años,  
 por más que andan para encontrarlo,  
 Y arrepentido de su diablura,  
 ¡Pobre de esta, que no lo sabe!  
 Ya veinticinco años pasaron,  
 y una señora que ya es anciana  
 Y al ver a los artista de la pantalla,  
 grita la anciana: -¡Ese es mi hijo,  
 ¡Ven a mí, Rafael;  
 no me hagas padecer,  
 A su casa marchó  
 y al momento escribió  
 Y el hijo al recibir  
 a su madre querida  
 Y en la carta: "¡Ay, madre mía!  
 y allí, en tus brazos, anciana mía,  
 Y estos doscientos dólares, madre,  
 viejita mía de mis entrañas,

porque a su hijo lo abandonó,  
 sin dejar huella donde pisó.  
 nada se sabe del niño aquel,  
 las autoridades no dan con él.  
 llora a su madre, único amor.  
 Más el recuerdo le da valor.  
 Córdoba bella, valle andaluz,  
 y al par de eso, tiene salud.  
 al ver a uno de la procesión,  
 ese es mi hijo del corazón!  
 Rafael, ven a mí!  
 no puedo más sufrir.  
 esa buena mujer  
 adonde estaba él.  
 la carta tan divina,  
 contestó muy feliz.  
 con rumbo a España yo embarcaré  
 de miles besos te colmaré.  
 que semanales gano yo aquí,  
 viejita mía son para ti.

Si te hice sufrir,  
 El pecado, tan ruin,  
 Hoy te pido perdón  
 y hasta pronto mi vieja; podré  
 Un extranjero muy bien vestido  
 y una señora cae desmayada  
 Y él, como loco, besa a la madre,  
 y entre los brazos va en automóvil  
 -¡Madre mía, valor!,  
 -Hijo mío, tu amor  
 lágrimas al *vertir*,  
 que marchaste muy niño.

madre, perdóname.  
 fue todo en mi niñez.  
 si no me tienes queja,  
 yo calmar su dolor.  
 con su equipaje se apea del tren  
 entre los brazos del joven aquel.  
 que tantas lágrimas le derramó,  
 la que en el cine lo conoció.  
 no debe de llorar.  
 era mucho .....  
 me hacen doble cariño  
 ¡No puedo, Rafael!

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 64 hemistiquios.]

\* \* \*

## 205. REENCUENTRO DE PADRE E HIJO EN TIERRAS AMERICANAS

[-/291]

Versión de Montemayor  
 Engracia Moreno Lucena, 2002

449  $\text{♩} = 72$

Yes - tan - do Te-re - sa To-rres re-cién ca - sa - da con Juan, se  
 pre - sen-tó u - na ma - ña - na, se pre - sen-tó u - na ma - ña - na, se  
 pre - sen-tó u - na ma - ña - na y a la pla - za a pa - se - ar.

Estando Teresa Torres,  
 se presentó una mañana  
 Y al revolver una esquina,  
 y él se pensó que era en broma  
 La plaza quedó regada  
 y Juan Ramírez se marcha  
 Un niño que se dejaba,  
 lo besaba y lo abrazaba:  
 Ha pasado largo tiempo  
 se lo encontró en La Habana

recién casada con Juan,  
 y a la plaza a pasear.  
 lo llaman para convidar,  
 y ha empezado a disparar.  
 de sangre de sus paisanos  
 y a La Habana voluntario.  
 que de edad no tenía un mes,  
 -¿Cuándo te veré otra vez?-  
 y el niño en quinta entró,  
 y le dijo: -Tu padre soy yo.

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena, (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, junio de 2002. (Música registrada). 20 hemistiquios.]

\* \* \*

## J) CASOS Y SUCESOS

### 206. MUERTE POR UNA DIFAMACIÓN

[-/]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

450  $\text{♩} = 76$

En la pro-vin-cia de O-vie-do, en un pue-blo de la Zar-za, y ha  
bi-ta-ba un-ma-tri-mo-nio, u-na fa-mi-lia muy hon-ra-da.  
E-llos se lle-va-ban bien, su o-fi-cio, e-ran pes-ca-do-res y te-  
ní-a u-na ve-ci-na que se lla-ma-ba Do-lo-res.

En la provincia de Oviedo,  
habitaba un matrimonio,  
Ellos se llevaban bien,  
y tenía una vecina  
Y un día, al venir del puerto,  
mira que a mí no me gustan  
Anoche, serían las dos,  
un hombre por tu balcón,  
El hombre queda pensando  
si marcharse al extranjero  
Él se ha ido a Buenos Aires  
deja su mujer y su niño  
La pobre de la mujer  
sin saber de su marido,  
Ella sube a *tos* los barcos  
hasta que un día un pescador  
-Oiga, usted, buena señora,  
su marido a Buenos Aires  
Y en aquellos mismos días,  
y al cabo de poco tiempo  
Ella llega a Buenos Aires,  
Viendo que no lo encontraba,  
Ella besaba a su niño,  
y se ha subido a cubierta  
Y unos señores muy ricos  
Al ver al niño solito,  
Lo han cogido en sus brazos

en un pueblo de la Zarza  
una familia muy honrada.  
su oficio, eran pescadores  
que se llamaba Dolores.  
le dice: -Mira, Miguel,  
las cosas de tu mujer.  
cuando yo he visto sacar  
ya te puedes figurar.-  
sin saber lo que hacer,  
o matar a su mujer.

con edad de cuatro años.  
lloraba de noche y día  
dónde pasaría la vida.  
preguntando por Miguel  
le ha dado noticias de él.  
yo qué le voy a decir,  
se ha marchado desde aquí.  
los papeles arregló  
a Buenos Aires marchó.  
por todas partes buscaba.  
regresó otra vez a España.  
no dejaba de llorar  
y se ha arrojado a la mar.  
que en aquel barco viajaron,  
lo han cogido en sus brazos.  
y empiezan a preguntar,



como era tan pequeño,  
 Aquel matrimonio tan rico,  
 se lo llevan a su casa  
 La carrera de abogado  
 y en la provincia de Oviedo  
 Y, al cabo de veinte años,  
 busca a su mujer y su hijo  
 Lo metieron en la cárcel  
 Pensando que a su mujer  
 Y al cabo de poco tiempo  
 para juzgarle la causa  
 Le pregunta el defensor  
 -¿Es verdad lo que aquí dice,  
 -Yo vengo de Buenos Aires  
 ni a mi mujer ni a mi hijo,

.....  
 -Dígame cómo se llama,  
 -Me llamo Miguel Antonio  
 Se levanta el defensor:  
 Este señor es mi padre,  
 Y el público de la sala  
 de ver un *prensamiento*  
 Y al público de la sala,  
 "No se fíen de vecinas,

no ha sabido contestar.  
 como eran millonarios,  
 y a un colegio lo han llevado.  
 ya el muchacho estudió  
 su bufete estableció.  
 el padre que regresaba  
 y no los pudo encontrar.  
 por sospechas de familia  
 él le ha quitado la vida.  
 a Soria lo trasladaron,  
 un defensor le han buscado.  
 si es verdad lo que aquí dice:  
 que usted a su mujer mató?  
 y no los pude encontrar  
 esto es una falsedad.

.....  
*pa* poderlo defender.  
 y de apellido, Rodrigo  
 -Ya no me puedo aguantar.  
 mi madre se tiró al mar.  
 se levanta *saborido*  
 de aquel padre y aquel hijo.  
 le tenemos que explicar:  
 de esas que aconsejan mal."

[Versión de **Ochavillo del Río** de Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 100 hemistiquios.]

\* \* \*

## 207. JOVEN MUERTA POR LA MORDEDURA DE UN PERRO

[-/299]

Versión de Adamuz  
 Asunción Torralbo Amor, María Boyero Torralbo, 2009

451 

Ma-dre, cú - ra me *esta* he - ri-da y me po - nes el ven - da - je. Y a - que  
 la he - ri - da mor - tal tar - da - ba mu - cho en cu - rar - se.

.....  
 cuando siente que en el brazo  
 Cogió la niña una piedra,  
 y corriendo más que un galgo,  
 -Madre, cúrame esta herida  
 Aquella herida mortal  
 Ya está aquí el señor doctor,  
 Voy a hacerle una sangría  
 Ya le ha pinchado el doctor

la hermosura de los cielos,  
 de pronto le muerde un perro.  
 al perro se la ha tirado  
 a su casa se ha alejado.  
 y me pones el vendaje.  
 tardaba mucho en curarse.  
 exclamó: ¡Pobre doncella!  
 para que más pronto muera  
 en la muñeca derecha,

un quejido y cayó al suelo.  
Ya la llevan a enterrar

Ya murió, pobre doncella.  
por la calle de Toledo,

[Versión de **Adamuz** de Asunción Torralbo Amor (86 a) y María Boyero Torralbo (56 a). Recogida por Luis Moreno Moreno el 26 de noviembre de 2009. (Música registrada). 21 hemistiquios.]

\* \* \*

## K) MILAGROS

### 208. LA DEVOTA DE SAN ANTONIO

[-/317]

Versión de Fuente Obejuna  
Dolores Pérez Sánchez, 2009

♩ = 108

452

En Cá-diz, u - na mu - jer viu - da y con u - na hi - ja jo -

ven de buen pa - re - cer, quin - ce a - ños te - nía Ri - ta. De - vo - ta del

san - to e - ra a - que - lla jo - ven, lo te - nía en su pe - cho co - mo co - rres - pon - de.

\* más adelante, este inciso se iguala al segundo

En Cádiz hay una mujer  
joven de buen parecer  
Devota del santo  
Lo tenía en su pecho  
Lo tenía en su dormitorio  
Le rogaba a San Antonio:  
\*de que mi mamá  
quiere comerciar  
Al momento entró la madre:  
que estamos pasando hambre  
que hay un caballero  
una cantidad de dinero  
Ella contestó llorosa:  
es carne de tus entrañas,  
¿Qué quieres que por dinero  
Entró el caballero,  
Solo quedaron los dos,  
-Yo no mancho vuestro honor,  
-Solo San Antonio  
-Me enteré de que tu madre  
yo paseaba la calle,  
Y yo entré en tu casa  
le entregué a tu madre  
-Me vendió como a una esclava,  
pero sacarme de casa  
-Si sois soltero,  
solo san Antonio  
-Y si sois soltero,  
-Si a monja os queréis entrar,  
y os pagaré  
-Monja seré siempre,  
Dice Rita: -¿De qué forma,

viuda y con una hija  
quince años tenía Rita.  
era aquella joven.  
como corresponde.  
en una urna metido  
-Concédeme lo que pido:  
mueve en el pensamiento,  
con mi vida y mi cuerpo.-  
-Dime qué has pensado Rita  
siendo tú tan rebonita,  
que te quiere dar  
por tu honestidad.-  
-Eres una mala madre,  
¿cómo vendes a tu sangre?  
yo pierda mi honor?-  
la madre cerró la puerta,  
el caballero se sienta:  
decidme el santo de tu devoción.  
es mi confesor.  
quería vender tu honor,  
me hizo señas de amor.  
y sobre seguro  
cuatrocientos duros.  
conmigo podéis contar  
de al lado de mi mamá.  
y os queréis casar,  
nos puede premiar.  
yo no me puedo casar.  
yo hablaré con la abadesa,  
lo que sea lo mejor.  
Antonio, en tu honor.-  
iré con vos en compañía?

–Volviéndote una paloma.–  
y al entrar al huerto ,  
Le dice, Rita, levanta,  
que yo soy el de tu urna,  
Se hincó de rodillas,  
monja seré siempre  
La madre de que ve  
llegó la noche y abrió  
y encima del bufete  
monja seré,  
Le dice: –Madre malvada,  
tu hija ya está salvada,  
Se dirigió al cuerpo  
Mira el ejemplo

Saltaron botes, saltaron tapias,  
el santo la para.  
que ya estás en salvación  
san Antonio el que te salvó.  
le pide perdón,  
y Antonio mi amor.  
que no sale el caballero  
la puerta del aposento  
había una carta:  
un dicho que me abrasa.  
tu hija está en salvación,  
ahora te devoro yo.-  
y la quebrantó.  
que con ella obró.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Dolores Pérez Sánchez (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 70 hemistiquios]

\* \* \*

Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano. Mayo 2008

$\text{♩} = 108$

453 

En Cá - diz hay u-na mu - jer, viu - des y con u - na hi - ja, jo -



ven de buen pa - re - cer, quin - ce a - ños te - nía Ri - ta. De - vo - ta del



San-to e-ra a-que-lla jo-ven, lo lle-va en su pe-cho co-mo co - rres - pon-de.

En Cádiz hay una mujer  
joven de buen parecer  
Devota del santo  
Lo lleva en su pecho  
Lo tiene en su dormitorio  
Le pedía a San Antonio:  
\*de que mi mamá  
quiere comerciar  
-Yo me entré que tu madre  
he pasado por tu puerta,  
.....  
entregué a tu madre  
-Me vendió como a una esclava,  
lo que quiero es que me saquen  
-Y si sois soltero,  
solo san Antonio  
Pues te meteré a monja,  
.....  
siempre serán monjas

viudes y con una hija  
quince años tenía Rita.  
era aquella joven.  
como corresponde.  
en una urna metido  
-Concédeme lo que pido:  
muy de pensamiento,  
con ceder mi cuerpo.-  
quería venderte el honor,  
hizo seña y me llamó.  
yo te lo aseguro,  
cuatrocientos duros.  
conmigo podréis contar  
de al lado de mi mamá.  
os podréis casar,  
os lo premiará.  
hablaré con la abadesa  
será lo mejor  
y Antonio es mi honor.

[Versión de **Villanueva del Rey** de Luisa Caro Serrano (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 16 de mayo de 2008. (Música registrada).36 hemistiquios]

\* \* \*

## 209. LOS CIGARRONES DE ORO

[-/320]

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, 2009

$\text{♩} = 108$

454 

U - na ma - ña - na en do - min - go de mil no - ve - cien - tos cua - tro,  
es - ta - ban los la - bra - do - res con - ten - tos con sus sem - bra - dos.  
Y en a - que - llos tiem - pos, Dios no ha - bía que - ri - do  
que las se - men - te - ras hu - bie - ran per - di - do.

Una mañana en domingo  
estaban los labradores  
Y en aquellos tiempos,  
que las sementeras  
Y una mañana, un domingo,  
y un nublo de cigarrones  
Los labradores  
estos cigarrones  
Y un labrador honrado  
-Señora de las Mercedes,  
Bien sabes, Señora,  
siempre voy a verte  
Si me prometes, Señora,  
tres cigarrones de oro  
Y en aquel momento,  
y los cigarrones  
Cuando el labrador fue  
y vio que los cigarrones  
se marchó a su casa  
y se fue derecho  
Compró sus tres cigarrones  
y se los puso a la Virgen  
-Divina Paloma,  
en aquella hora  
Siempre que ha bajado,  
y delante de la Virgen  
-Divina Paloma,  
y nos das tu gloria

de mil novecientos cuatro,  
contentos con sus sembrados.  
Dios no había querido  
hubiesen perdido.  
viendo que *to* se tapó  
que en sementera cayó.  
lloran afligidos,  
nos dejan perdidos.  
llorando a gritos decía:  
ampárame, Madre mía.  
que por vuestro día  
con mucha alegría.  
estos bichos retirar,  
de fijo te he de comprar.-  
el sol se ha tapado  
se habían retirado.  
a darle vuelta a sus sembrados  
no le habían agraviado,  
con mucha alegría  
a una platería.  
y a la iglesia se marchó  
y le rezó una oración:  
lo que te ganaste  
que me remediaste.-  
y a continuación llegaba  
de rodillas se hincaba:  
quédate con Dios  
y tu bendición.

[Versión de **Carcabuey** (Córdoba), de Sixto Benítez Muriel (73 a). Recogida por Alberto Alonso y Luis Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 63 hemistiquios.

\* \* \*

## 210. SAN ISIDRO

[0543/326]

Versión de Ochavillo del Río  
María del Carmen Ballesteros Naranjo, 2009

♩. = 60

455

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba

su quin - te - rí - a\_\_\_\_ y cuan - do sa - lí - a

ya e - ra cer - ca del me - dio - dí - a.

San Isidro labrador  
y cuando salía  
Los gañanes de alrededor  
Al ver que su trabajo  
Los gañanes de alrededor  
a ver si su criado  
-Si mi criado no labra,  
a nadie le pido cuentas  
Ha cogido su caballo  
y a lo lejos vio salir  
y las que iban con ellas  
-Buenos tardes tenga, Isidro.  
-Ahora me vas a decir  
-A mí no me ayuda nadie  
tan solo el Rey de los Cielos  
Ha cogido su caballo  
a decirle a su señora  
Al otro día de mañana,  
que vaya por San Isidro  
Como tanto lo queremos  
por eso se hace la fiesta

labraba su quintería<sup>194</sup>  
ya era cerca del mediodía.  
todos le tenían envidia  
comparación no tenía.  
a casa del amo fueron,  
no cumple con su deber.  
ni cumple con su deber  
para pagarle yo a él.-  
para la quintería se marcha,  
dos pares de yuntas blancas,  
también vestían de blancas.  
-Buenos tardes tenga el amo.  
quién te ayuda en tu trabajo.  
para hacer yo mi trabajo,  
que me da salud y amparo.-  
y de alegría va llorando  
que su criado era santo.  
las campanas repicando  
que lo ha llamado su amo.  
y tanto lo veneramos,  
el día quince de mayo.

[Versión de **Guadalcázar** de María del Carmen Ballesteros Naranjo (60 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 42 hemistiquios]

\* \* \*

<sup>194</sup> Quintería. En otras versiones vemos *quintería*.

Versión de Hornachuelos  
Manuela Villa González, 2004

♩. = 66

456

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba  
su fin - que - rí - a\_\_\_\_ y cuan - do sa - lí - a a -  
rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

San Isidro labrador  
y cuando salía a arar  
Los gañanes de alrededor  
de ver que con su trabajo

labraba su finquería  
era cerca mediodía.  
todos le tienen envidia  
.....

[Versión de **Hornachuelos** de Manuela villa González (60 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 7 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Peñalosa  
Leocadia Osuna Martín, 2009

♩. = 66

457

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba  
su quin - te - rí - a\_\_\_\_ y cuan - do sa - lí - a a -  
rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

San Isidro labrador  
y cuando salía a arar  
Los vecinos que allí había

labraba su quintería  
era cerca mediodía.  
todos le tienen envidia  
.....

[Versión de **Peñalosa** (Fuente Palmera) de Leocadia Osuna Martín (60 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 19 de mayo de 2009. (Música registrada). 6 hemistiquios]

\* \* \*

458  $\text{♩} = 66$

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba  
su quin - te - rí - a\_\_\_\_ y cuan - do sa - lí - a a -  
rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

San Isidro labrador  
y cuando salía a arar  
Los gañanes de alrededor  
en ver que con su trabajo  
Han ido a casa del amo,  
que su criado no labra  
-Si mi criado no labra  
a ustedes no pido cuentas  
Estando en estas palabras,  
y vieron salir dos surcos  
Ha montado en su caballo  
a decirle a su señora  
Como tanto lo queremos  
por eso se hace la fiesta

labraba su quinquera  
era cerca del mediodía.  
todos le tenían envidia  
en comparación tenía.  
han ido a disponer  
ni cumple con su deber.  
ni cumple con su deber,  
para pagarle yo a él.-  
San Isidro salía arando  
habiendo más que un arado.  
y a su casa iba llorando  
que su criado era santo.  
y tanto lo veneramos  
el día quince de mayo.

[Versión de **Montalbán** de Andrea Gálvez López (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 27 de octubre de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

459  $\text{♩} = 66$

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba  
su quin - que - rí - a\_\_\_\_ y cuan - do sa - lí - a a -  
rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

San Isidro Labrador  
y cuando salía a arar  
Los gañanes de alrededor  
de ver que su cosecha  
Fueron a casa del amo  
que su criado no labra,

labraba su *quinquería*,  
era cerca del mediodía.  
todos tienen envidia  
en comparación crecía.  
y le fueron a imponer  
ni cumple con su deber.



-Si mi criado no labra,  
 a nadie le pido cuentas  
 Se ha montado en el caballo  
 ha atravesado un río  
 y desde lejos vio dos  
 -Buenos días tenga, Isidro.  
 -Dime quién te ayuda a ti  
 -A mí no me ayuda nadie  
 tan solo el Rey de los Cielos  
 Acabando de decir esto,  
 y vieron salir dos surcos  
 Al otro día de mañana,  
 que bajen por San Isidro  
 Como tanto lo queremos  
 hoy celebramos su fiesta,

ni cumple con su deber  
 para pagarle yo a él.  
 y a la *quiquería* se marcha,  
 como siempre acostumbraba  
 pares de bueyes blancas.  
 -Buenos días tenga mi amo.  
 para hacerte tu trabajo.  
 para hacerme mi trabajo,  
 que me da salud y amparo.  
 Isidro ha salido arando  
 y no iba más que un arado.  
 las campanas repicando  
 que lo ha mandado su amo.  
 y tanto lo veneramos,  
 hoy día quince de mayo.

[Versión de **Montemayor** de Corpus Jiménez Arroyo (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 42 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Palmera  
Natividad Pistón Domínguez, 2001

♩. = 54

460

San I - si - dro la - bra - dor\_\_\_\_ la - bra - ba

su fin - que - rí - a y cuan - do sa - lí - a a -

rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a. y cuan - do

sa - lí - a a - rar\_\_\_\_ e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

San Isidro el Labrador  
 y cuando salía a arar,  
 Los gañanes de alrededor  
 de ver que con su trabajo  
 Han ido a casa del amo,  
 que su criado no ara,  
 -Si mi criado no ara,  
 a nadie le pido cuentas  
 Ha cogido su caballo  
 y ha visto de lejos  
 -Buenas tardes tenga, Isidro.-  
 -¿Dime a mí quién le ayuda  
 -A mí no me ayuda nadie  
 que solo un Rey de los Cielos  
 Estando en aquellas palabras

labraba su *quiquería*,  
 era cerca [del] mediodía.  
 todos le tenían envidia  
 ni comparación tenía.  
 han ido a imponer  
 ni cumple con su deber.  
 ni cumple con su deber  
 para pagarle yo a él.  
 para la *quiquería* marcha  
 tres pares de bueyes *blancas*.  
 -Buenas tardes tenga mi amo.  
 para hacer tu trabajo?  
 para hacer mi trabajo,  
 me da salud y amparo.-  
 San Isidro salió arando,

y ha visto salir tres surcos  
 Ha cogido su caballo,  
 a decirle a su señora  
 Y al otro día de mañana,  
 de ver que era santo Isidro

habiendo más que un arado.  
 de alegría va llorando  
 que su criado era santo.  
 las campanas repicando  
 y era el que estaba arando.

[Versión de **Fuente Palmera** de Natividad Pistón Domínguez (60 a). Recopilada por Taila Dugo García, en mayo de 2001. (Música registrada). 40 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fernán Núñez  
 Antonia Berral Romero, Juan Rodríguez Navarro,  
 Alfonsa Río Jara, 2002

♩. = 60

461

San I - si - dro la - bra - dor la - bra - ba  
 su quin - te - rí - a y cuan - do sa - lí - a a -  
 rar e - ra cer - ca me - dio - dí - a.

Versión de **Fernán Núñez** de Antonia Berral Romero (68 a), Juan Rodríguez Navarro (68 a) Alfonsa Río Jara (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, abril de 2001 (Música registrada). hemistiquios]

San Isidro Labrador  
 y cuando salía a arar  
 Los gañanes de alrededor  
 de ver que su trabajo  
 Fueron a casa del amo,  
 al ver que su criado  
 –Si mi criado no labra,  
 a ustedes no pido cuenta,  
 .....  
 Y vieron salir tres surcos,  
 fueron a su amo y le han dicho

labraba en su quintería  
 era cerca [del] mediodía.  
 todos le tienen envidia  
 ni comparación tenía.  
 han ido a imponer  
 no cumple con su deber.  
 ni cumple con su deber,  
 para pagarle a él.  
 .....  
 no habiendo más que un arado,  
 que su criado era santo...

\* \* \*

## L) GALANTEOS Y BURLAS AMOROSAS

### 211. EL CONFESOR DE SU AMANTE<sup>195</sup>

[-/-]

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, 2009

462 

-¿Dónde vas niña bonita  
-Voy a confesarme, padre,  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
-Empieza niña bonita,

tan tempranito al convento?  
de unos pecados que tengo,  
empieza tu confesión.

- Lo primero que confieso:  
puse mi amor por un hombre,  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
-Síguela, niña bonita,

puse mi amor por un hombre,  
más que a mi padre lo quiero.  
síguela tu confesión.

Lo segundo, no jurar,  
de no olvidarlo jamás  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
-Si se te olvida un pecado

y yo hice juramento  
aunque baje el firmamento  
no sirve tu confesión.

-Lo tercero que confieso:  
solo por hablar con él  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
-Fíjate, niña bonita,

perdí mi padre el respeto  
a deshoras y en silencio.  
fíjate en el confesor.

La niña ha quedado fija,  
de ver que ya estaba hablando  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
-Síguela, niña bonita,

redonda al suelo caía,  
con el hombre que quería.  
síguela tu confesión.

-Ya no quiero más sotana  
Quiero casarme contigo  
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!  
Y antes de las tres semanas,

ni corona en el convento,  
aunque baje el firmamento.  
casados estaban los dos.

<sup>195</sup> En el *Romancero de Sevilla* hay recogida una variante de esta melodía (PIÑERO RAMÍREZ P. M., PÉREZ CASTELLANO, LÓPEZ SÁNCHEZ, AGÚNDEZ GARCÍA, & FLORES MORENO, 2013, pág. 904)

[Versión de **Ochavillo del Río** de Leocadia Hens Hens (79 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belmez  
Hortensia Jurado Sánchez, 2009

$\text{♩} = 88$  métrica muy libre

463 

¿Dón-de vas ni - ña bo - ni - ta, tan tem-pra-ni - to al con - ven - to?

Vo - ya con-fe - sar-me pa-dre de los pe-ca-dos que ten-go. ¡Ay, sí, sí, ay, no,

no! em - pie - za ni - ña bo - ni - ta, em - pie - za tu con - fe - sión.

-¿Dónde vas niña bonita	tan tempranito al convento?
-Voy a confesarme, padre,	de los pecados que tengo,
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!	
-Empieza niña bonita,	empieza tu confesión.
- Lo primero que pequé:	padre, hice un juramento
de no casarme con nadie,	aunque se hunda el firmamento.
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!	
- Como te dejes un pecado	no sirve tu confesión.
.....	.....
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!	
-Fíjate, niña bonita,	fíjate en el confesor.
La niña que se dio cuenta,	cayó al suelo desmayada
viendo que el confesor era	el hombre que ella adoraba
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!	
-Levanta, niña bonita,	levántate que soy yo.
-Ya no quiero más sotana	ni hábito ni convento,
Yo he de casarme contigo	aunque se hunda el firmamento.
¡Ay, sí, sí! ¡Ay, no, no!	
.....	.....

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 13 de mayo de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

# 212. LA BATA DE LA NOVIA

[-/332]

Versión de Ochavillo del Río

Leocadia Hens Hens, Encarnación Hens Castell, 2009

464  $\text{♩} = 112$

Car - me - li - lla, Car - me - li - lla le di - ce\_a su no - vio un dí - a:

me\_es-tán ha-cien - do\_u - na ba - ta pa-ra\_es-tar gua - pa\_en tu dí - a.

Carmelilla, Carmelilla  
 -Me están haciendo una bata  
 Y el novio le ha contestado:  
 pero poniéndote la bata  
 -Aunque me tire para arriba,  
 la bata yo me la pongo  
 -Tienes una mala maña,  
 tira de la puerta  
 -Si me quito o no me quito,  
 que son solo por tus amigos  
 -Mis amigos ya lo saben,  
 delante de la puerta  
 .....  
 -Si eres mocita y honrada  
 desde la primera noche

le dice a su novio un día:  
 para estrenarla en tu día.-  
 -Puedes hacer lo que quieras,  
 averigua quién te quiera.  
 aunque me tire para abajo,  
 aunque me cueste el noviazgo.-  
 que te la vengo a reñir,  
 .....  
 amor mío, no es por ti,  
 que no tengan qué decir.  
 que yo adoro tu persona,  
 está una corona.  
 -No quiero manchar tu honor.  
 y no quieres manchar tu honor,  
 haber dicho que no.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Encarnación Hens Castell (64 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Algallarin

Rafacla Valverde Carvajal,

Dolores Molares Salinas, Juana Orgaz León, 2009

465  $\text{♩} = 112$

Car - me - li - ta, Car - me - li - ta le di - ce\_a su ma-dre un dí - a: me

vo - y\_a ha - cer u - na ba - ta pa - ra\_es - tre - nar-la\_en tu dí - a.

Carmelita, Carmelita  
 -Me voy a hacer una bata  
 El novio le ha contestado:  
 pero si te haces la bata  
 -Aunque tú tires *pa* arriba ,  
 la bata yo me la hago  
 -Niña. sácame una silla,  
 que yo no soy ningún lobo  
 -La silla no te la saco,  
 que se ha ido a un *mandaíto*  
 -Ni necesito la silla  
 ni te necesito a ti

le dice a su madre un día:  
 para estrenarla en tu día.-  
 -Puedes hacer lo que quieras,  
 busca, niña, quien te quiera.  
 aunque tú tires *pa* abajo,  
 aunque salga del noviazgo.-  
 a la puerta de la calle  
 no vengo a comerme a nadie.  
 que mi madre no está aquí,  
 y pronto estará al venir.  
 ni necesito la puerta  
 ni a tu madre cuando vuelva.

-Si ahora no me necesitas,  
con eso vengo a decirte

antes me has necesitado,  
que el noviazgo ha terminado.

[Versión de **Algallarín** de Rafaela Valverde Carvajal (64 a), Dolores Molares Salinas (69 a) y Juana Orgaz León (69 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 4 de diciembre de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

## 213. LA BUENAVENTURA

[-/333]

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Encarnación Hens Castell  
Leocadia Hens Hens, 2009

♩ = 120

466

Un dí - a de car - na - val \_\_\_\_\_ de gi - ta - na me ves - tí,

me fui a un sa - lón de bai - le por ver a su no - vio a - llí.

Un día de carnaval,  
me fui a un salón de baile  
Él me dijo: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Eres un chico muy guapo  
pero tienes una falta  
Tú camelas a dos mujeres,  
una morenilla alta  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
Yo me caso con la rubia,  
la morena no la quiero,  
Adiós, Pepe, que me marchó  
si quieres ver quién soy,  
Yo soy tu novia la morena  
pero, como eres un pillo,  
-Y no me conoces,  
No sabes decir quién soy  
y como no me conoces

de gitana me vestí,  
por ver a mi novio allí.  
¿quieres hacerme el favor  
la gracia que tengo yo?  
un chico de corazón,  
que eres muy camelador.  
yo te las diré quiénes son:  
y otra rubia como el sol.  
vas a ser un desgraciado,  
y serás afortunado.  
aunque sea un desgraciado,  
aunque sea afortunado.  
que mi madre me espera,  
soy tu novia la morena.  
la que debes este amor,  
me juraste la traición.  
y no me conoces,  
y como no me conoces,  
te voy a decir quién soy.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera), de Encarnación Hens Castell (64 a) y Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 26 de mayo de 2009. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 120

467

La fe - ria de car - na - val, de gi - ta - na me ves - tí

y me fui al sa - lón de bai - le que es - ta - ba mi no - vio a - llí.

Y me di - jo gi - ta - ni - ta ha - ga us - ted el fa - vor

de de - cir - me con sa - le - ro la gra - cia que ten - go yo.

El otro día de carnaval,  
y me fui al salón del baile,  
Y me dijo: -Gitanita,  
de decirme con salero  
-Es usted un hombre muy guapo,  
pero sí que tiene una falta  
Usted ha camelado a dos mujeres,  
Una es alta y morena,  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
//.....//  
-Yo del baile me retiro  
si quieres saber quién soy,

de gitana me vestí  
que estaba mi novio allí.  
haga usted el favor  
la gracia que tengo yo?  
le acompaña el corazón,  
de ser un camelador.  
yo le diré quiénes son:  
la otra más rubia que el sol.  
serás un desgraciado,  
y serás muy afortunado.  
.....//  
porque mi novio me espera  
soy tu novia la morena.

[Versión de **La Victoria** de Francisca Cano Fúnez (63 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, octubre de 2002. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 128

468

Vís - pe - ras de car - na - val, de gi - ta - na me ves - tí

y me fui a un sa - lón del bai - le por ver a mi ne - ne a - llí.

Vísperas de carnaval,  
me fui a un baile  
Él me dijo: ¿gitanilla,  
de decirme con salero  
Eres un chico muy guapo  
pero tienes una falta  
Tú quieres a dos mujeres,  
Una alta y morena

de gitana me vestí  
por ver a mi niña allí.  
quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
un chico de corazón,  
que eres muy camelador.  
la dos las conozco yo,  
y otra rubia como el sol.

Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
No me caso con la morena  
Yo me caso con la rubia  
Adiós Pepe, que me voy  
si quieres ver quién soy,  
yo soy tu novia la morena  
pero como eres un pillo  
Me llevaste a una reja  
y ahora te vas y me dejas,  
pero, como bien te quiero,  
Adiós Pepe, que me voy,  
si quieres ver quién soy,  
soy tu novia la morena,  
pero como un pillo,

tú serás un desgraciado,  
y serás afortunado.  
aunque no sea afortunado.  
aunque sea un desgraciado.  
porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena,  
la que debes este amor,  
me juraste la traición.  
e hiciste lo que quisiste.  
y no te acuerdas de mí,  
de pena me voy a morir.  
porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena,  
(a) la que debes este amor,  
me juraste la traición...

[Versión de **El Rinconcillo** (La Carlota) de Isabel Estrella Sánchez (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, marzo de 2002. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Adoración Jurado Pulgarín, 2009

♩ = 144

469

Tres dí - as de car - na - val de gi - ta - na me ves - tí

me fui al sa - lón de bai - le por ver a mi no - vio - a - llí.

Tres días de carnaval,  
me fui a un salón de baile  
Él me dijo: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Tú eres un chico muy guapo  
pero tienes una falta  
Has querido a dos mujeres,  
una, morena y con gracia  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
-Yo no quiero la morena  
yo me caso con la rubia,  
Yo no quiero a la morena  
-Adiós, Pepe, que me voy  
si quieres saber quién soy,  
Soy tu novia la morena  
pero, como eres un ingrato,

de gitana me vestí  
por ver a mi novio allí.  
¿quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
y tienes buen corazón,  
que eres muy camelador.  
yo te diré cuáles son,  
y otra, más rubia que el sol.  
tú serás un desgraciado,  
y serás afortunado.  
aunque sea afortunado,  
aunque sea un desgraciado.  
y aunque sea afortunado.  
porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena.  
la que te juró su amor,  
me has robado el corazón.

[Versión de **Fuente Obejuna** de Adoración Jurado Pulgarín (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 1 de junio de 2009. (Música registrada). 34 hemistiquios]

\* \* \*



Versión de Hinojosa del Duque  
Damiana Montenegro Zamorano  
y grupo de mujeres del Centro de adultos, 2009

♩ = 108

470

El dí - a de car - na - val de gi - ta - na me ves - tí,

me fui a un sa - lón de bai - le que mi no - vio es - ta - ba a - llí.

El día de carnaval,  
me fui al salón de baile  
Él me dijo: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Eres un chico muy guapo  
pero tienes una falta  
Tú camelas a dos mujeres,  
una morenilla alta  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
-Yo me caso con la rubia,  
la morena no la quiero,  
Adiós, Pepe, que me marchó  
si quieres saber quién soy,  
Soy tu novia la morena  
pero tienes una falta,

de gitana me vestí,  
que mi novio estaba allí.  
¿quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
que acompaña el corazón,  
que eres un camelador.  
yo te las diré quiénes son:  
y otra más rubia que el sol.  
vas a ser un desgraciado,  
y serás afortunado.  
aunque sea un desgraciado,  
aunque sea afortunado.  
que mi padre me espera,  
soy tu novia la morena.  
la que te quiso con amor,  
me juraste la traición.

[Versión de **Hinojosa del Duque**, de Remedios Nogales López (73 a), Damiana Montenegro Zamorano (73 a) e Isabel Flores Muñoz (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, junio de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Villanueva de Córdoba  
Juana Romero, Lucía Romero, María de la Cruz  
M<sup>a</sup> Dolores Duque, Ana Torralbo, Vicenta Castillejo, 2009

♩ = 100

471

Un dí - a de car - na - val de gi - ta - na me ves -

tí me en - tré al sa - lón de bai - le y es - ta - ba mi no - vio a - llí.

Un día de carnaval,  
me entré al salón de baile  
Y él me dijo: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Eres un chico muy guapo,  
pero tienes una falta  
Tú camelas a dos mujeres,  
la una es alta y morena  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena

de gitana me vestí,  
y estaba mi novio allí.  
¿quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
te acompaña el corazón,  
que eres un camelador.  
yo te voy a decir quiénes son:  
la otra, rubia y sin color.  
vas a ser un desgraciado,  
y serás afortunado.

Adiós, Pepe, que me voy  
si quieres saber quién soy,  
Yo soy tu novia la morena  
pero, como eres muy tuno,

porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena.  
que te quiso y que te amó,  
nos quisiste a las dos.

[Versión de **Villanueva de Córdoba** de Rafaela Escalona García (73 a), Juana Romero Vioque (77 a), Lucía Romero (78 a) y otras mujeres del Centro de Adultos de este pueblo. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Ucero, abril de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Carcabuey  
Sixto Benítez Muriel, María Ballesteros  
Francisco Jiménez, Araceli García Expósito, 2009

♩ = 116

472

On - ce días de car - na - val \_\_\_\_\_ de gi - ta - na me ves -

tí y me fui al sa - lón de bai - le por ver a mi no - via - llí.

Vísperas de carnaval,  
Y me fui a un salón de baile  
Él me dice: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Tú eres un chico muy guapo,  
pero tienes una falta  
Tú camelas a dos mujeres,  
una alta y muy morena  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
Adiós, Pepe, que me voy,  
si quieres saber quién soy,  
Soy tu novia la morena,  
y tú como eres un pillo,

de gitana me vestí  
por ver a mi novia allí.  
¿quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
un chico de corazón,  
que eres muy camelador.  
yo te diré las que son:  
y otra más rubia que el sol.  
tú serás un desgraciado,  
y serás afortunado.  
porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena.  
la que te juró el amor,  
me has manchado el corazón.

[Versión de **Carcabuey** de Araceli García Expósito (74 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, en junio de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Villaharta  
Carmen González Molina, 2008

♩ = 116

473

Un dí - a de car - na - val \_\_\_\_\_ de gi - ta - na me ves - tí \_\_\_\_\_

y me fui al sa - lón de bai - le y es - ta - ba mi no - via - llí

Un día de carnaval  
y me fui al salón del baile  
Y me dijo: -Gitanilla,

de gitana me vestí,  
y estaba mi novio allí.  
quieres hacer el favor

de decirme con salero  
 -Eres un chico muy guapo  
 pero tienes una falta  
 Camelas a dos mujeres,  
 Una es alta y morena,  
 Cásate con la morena  
 con la rubia no te cases  
 -Yo me caso con la rubia  
 con la morena no me caso  
 -Quédate con Dios, Manolo,  
 y si quieres saber quién soy,  
 Soy tu novia la morena,  
 y tú como eres tan pillo  
 Me sacaste de mi casa,  
 hiciste lo que quisiste,

la gracia que tengo yo.  
 y te acompaña el corazón  
 que eres un camelador.  
 te voy a decir quiénes son:  
 la otra es rubia y sin color.  
 que serás afortunado  
 que serás un desgraciado.  
 aunque sea un desgraciado,  
 aunque sea afortunado.  
 porque mi madre me espera,  
 soy tu novia la morena.  
 la que te quiso y te amó  
 me robaste a traición.  
 me llevaste a una aldea,  
 y ahora te vas y me dejas.

[Versión de **Villaharta** de Carmen González Molina (75 a), B. Moreno Valera, (74 a) y Cabrera Carrillo, de (78 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa, el 14 de febrero de 2008. 36 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Belalcázar  
 Petra Montenegro Orugo, Dolores López Bravo, 2009

♩ = 104

474

Un día de carnaval de gitana me vestí

me fui al salón de baile que mi novio estaba allí.

Un día de carnaval,  
 me fui a un salón de baile  
 Él me dijo: -Gitanilla,  
 de decirme con salero  
 -Eres un chico muy guapo  
 pero tienes una falta  
 Tú quieres a dos mujeres,  
 una alta y morena  
 Si te casas con la rubia,  
 cástate con la morena  
 -Yo me caso con la rubia,  
 -Si eliges a la morena,  
 Ya me despido del baile  
 si quieres saber quién soy,

de gitana me vestí  
 por ver a mi novio allí.  
 ¿quieres hacer el favor  
 la gracia que tengo yo?  
 y de muy buen corazón,  
 que eres muy camelador.  
 las dos las conozco yo,  
 y otra más rubia que el sol.  
 vas a ser un desgraciado,  
 y serás afortunado.  
 aunque sea un desgraciado.  
 has de ser afortunado.  
 porque mi madre me espera,  
 soy tu novia la morena.

[Versión de **Belalcázar** de Petra Montenegro Orugo (68 a), Dolores López Bravo (78 años, es de Hinojosa del Duque pero vive en este pueblo) y María Dolores Botella (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, el 20 de octubre de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 140

475

U - na ma - ña - na tem - pra - no de gi - ta - na me ves - tí,  
me fui al sa - lón de bai - le por ver a mi - no - vio a - llí.

Una mañana temprano,  
me fui al salón de baile  
Él me dijo: -Gitanilla,  
de decirme con salero  
-Tú eres un chico muy guapo  
tú camelas dos mujeres,  
La una es alta y morena  
Cásate con la morena  
no te cases con la rubia,  
-Yo me caso con la rubia,  
con la morenita, no,  
-Adiós, Pepe, que me voy  
si quieres saber quién soy,

de gitana me vestí  
por ver a mi novio allí.  
¿quieres hacer el favor  
la gracia que tengo yo?  
.....  
te voy a decir cuáles son.  
la otra más rubia que el sol.  
que serás afortunado.,  
que serás un desgraciado,  
aunque sea un desgraciado.  
aunque sea afortunado.  
porque mi madre me espera,  
soy tu novia la morena.

[Versión de **Algallarín** de Dolores Molares Salinas (69 a) y Francisca Caravaca Herrero (68 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 4 de diciembre de 2009. (Música registrada). 25 hemistiquios]

\* \* \*

♩ = 160

476

Do - min - go de Car - na - val, de gi - ta - na me ves - tí,  
en los sa - lo - nes de bai - le yes - ta - ba mi - no - vio a - llí.

Domingo de carnaval,  
en salones de baile  
Y me dijo: -Gitanilla,  
de decirme la ventura,  
-Tú eres un chico muy guapo  
pero tienes una falta  
Tú camelas a dos mujeres,  
una es alta y morena  
Si te casas con la rubia,  
cásate con la morena  
-Ni me caso, ni me caso,  
yo me caso con la rubia,  
-La rubia vale un real,  
cásate con la morena

de gitana me vestí  
y estaba mi novio allí.  
¿a ver si eres capaz  
la gracia que Dios me da?  
y tienes buen corazón,  
que eres falso en el amor.  
yo te diré cuáles son,  
y otra rubia como el sol.  
has de ser un desgraciado,  
y serás afortunado.  
ni me dejo de casar,  
que es la que me gusta más.  
la morena, una peseta.,  
bien que algo más te llevas.

[Versión de **Belmez** de Hortensia Jurado Sánchez (77 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, mayo de 2009. (Música registrada). 28 hemistiquios.]

\* \* \*

## M) JOCOSOS Y BURLESCOS

### 214. ROSITA LA CIGARRERA

[-/343]

Versión de Montemayor  
Engracia Moreno Lucena, 2002

477  $\text{♩} = 78$

Ti - mo - te - o ba - rren - de - ro que por su la - do pa - sa - ba,  
con pa - la - bri - tas de "an - gue - lo", por ver si la con - quis - ta - ba. Ro - si -  
ta le con - tes - ta con la son - ri - sa en los la - bios: No pien -  
so e - char - me no - vio y has - ta cum - plir vein - te a - ños.

Timoteo (el) barrendero  
con palabritas de anhelo  
Rosita le contesta  
-No pienso echarme novio  
y si acaso me lo echara  
tiene que ser más *encumbrado*  
-Eres demasiado loca  
/.....<sup>196</sup>/  
-No te creas, barrendero,  
tengo un jardín muy bonito  
-Y ese jardín que tú tienes  
también le pueden llamar  
Ya tiene treinta y tres años  
ya tiene treinta y tres años  
no tiene madre ni padre,  
y a todas horas decía:

que por su lado pasaba  
por ver si la conquistaba.  
con la sonrisa en los labios:  
y hasta cumplir veinte años  
no ha de ser un barrendero,  
porque si no, no lo quiero.  
niña, muy alto te vas  
no sé si te casarás.  
que me voy a quedar soltera  
no faltará quien lo quiera.  
lo llaman de muchos nombres,  
la perdición de los hombres.  
Rosita la Cigarrera,  
y no tiene quién la quiera,  
ni tampoco amor ni dinero  
-¡Quién cogiera un barrendero!

[Versión de **Montemayor** de Engracia Moreno Lucena (59 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 17 de mayo de 2002. (Música registrada). 30 hemistiquios.]

\* \* \*

<sup>196</sup> [Al no casarte conmigo].

♩ = 108

478

En un jar-dín muy bo - ni - to, con u - na ver-de pal - me - ra,  
se pa - se - a cier - to dí - a Ro - si - ta la ci - ga - rre - ra.

En un jardín muy bonito,  
se pasea cierto día  
Timoteo el barrendero  
se ha acercado hacia Rosita  
Y Rosita le contesta  
-No he pensado echarme novio  
y, si algún día me lo echara,  
que ha de ser un cobrador  
-Rosita, eres muy niña,  
eres demasiado joven,

.....  
-En un jardín tan bonito  
-Y ese jardín que tú tienes  
también se puede llamar  
-La perdición es la tuya  
y en un jardín tan bonito  
Ya tiene treinta y dos años  
ya tiene treinta y dos años  
No tiene padre ni madre,  
y a todas horas decía:

con una verde palmera,  
Rosita, la Cigarrera.  
que al otro lado se hallaba,  
por ver si la camelaba.  
con la sonrisa en los labios:  
hasta tener veinte años,  
no ha de ser un barrendero,  
que gane mucho dinero.  
y a lo muy alto te vas,  
no sé si te casarás.  
.....  
no faltará quien me quiera.  
puede tener muchos nombres,  
la perdición de los hombres.  
que sabes que no te quiero,  
se recrea un barrendero-  
Rosita la Cigarrera,  
y no tiene quien la quiera.  
tampoco amor ni dinero  
"¡Quién pillara un barrendero!"

[Versión de Villaharta de María Doval Moreno (72 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, el 14 de febrero de 2008. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

♩ = 72

479

En un jar-dín muy bo - ni - to a la som-bra u-na pal - me - ra,  
se pa - se - a - ba Ro - si - ta, Ro - si ta la ci - ga - rre - ra.  
No tie-ne pa-dre ni ma - dre, ni a-mo-res ni di - ne - ro,  
con pa - la - bras a - mo - ro - sas se le a - cer - ca un ca - ba - lle - ro

En un jardín muy bonito,  
se paseaba Rosita,  
no tiene padre, ni madre,  
con palabras amorosas,  
—Rosita, me tienes loco,  
y si no estás enamorada,  
Rosita le contesta  
—No pienso (de) echarme novio  
y si algún día me lo echo,  
ha de ser el hombre más honrado  
—Rosita, tú estás loca,  
al no casarte conmigo,  
—No lo creas tú, Mateo,  
que en un jardín tan bonito,  
—Ese jardín que tú dices  
también le pueden llamar  
Ya cumplió treinta y dos años  
ya cumplió treinta y dos años,  
no tiene padre, ni madre,  
y a todas las horas estaba:

a la sombra de una palmera,  
Rosita la Cigarrera,  
ni amores, ni dinero,  
se le acerca un barrendero:  
yo sin ti no puedo vivir,  
enamórate de mí.  
con la sonrisa en los labios:  
hasta cumplir veinte años  
no ha de ser un barrendero  
que haya en el firmamento.  
a mucha altura te vas,  
soltera te vas a quedar.  
que yo soltera me quede  
no faltaría quien lo riegue.  
que le llaman tantos nombres,  
la perdición de los hombres.  
Rosita la Cigarrera,  
todavía está soltera,  
ni amores, ni dinero,  
¡Quién pillara un barrendero!

[Versión de **Palma del Río** de Soledad Ballesteros (67 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, enero de 2002. (Música registrada). 38 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal Bernal, Leocadia Hens Hens, 2009

♩. = 66

480

En un jar-dín muy bo - ni - to y al la - do de u-na pal - me-ra,  
se pa - se - a u - na mu - cha cha, Ro - si ta la ci - ga - rre - ra.  
Ti - mo - te - o el ba - rren - de - ro, que al o - tro la - do se ha - lla - ba,  
con pa - la - bras ca - ri - ño - sas, el a - mor le de - cla - ra - ba.

En un jardín muy bonito,  
se pasea una muchacha,  
Timoteo el barrendero,  
con palabras amorosas  
—Rosita, primaveral,  
si no estás enamorada,  
Y Rosita le contesta  
—No tengo novio ni quiero  
Y si un caso me lo echara,  
que sería más nombrado

y al lado de una palmera,  
Rosita la Cigarrera,  
que al otro lado se hallaba,  
el amor le declaraba.  
no puedo vivir sin ti,  
enamórate de mí.  
con la sonrisa en los labios:  
hasta cumplir veinte años.  
no sería un barrendero  
porque así yo lo prefiero.

—Chiquilla, te has vuelto loca  
tú eres demasiado loca,  
—No lo creas Timoteo,  
que en un jardín tan bonito,  
—Ese jardín que tú dices  
también suelen llamarle  
—La perdición para ti  
que en un jardín tan bonito  
Ya tiene treinta y dos años  
ya tiene treinta y dos años,  
no tiene padre, ni madre,  
y a todas las horas decía:

y a muchas alturas vas,  
no sé si te casarás.  
que yo me quede soltera  
no faltaría quien me quiera.  
suele tener muchos nombres,  
la perdición de los hombres.  
porque sabes que no quiero  
se recree un barrendero.  
Rosita la Cigarrera,  
todavía está soltera,  
ni amigos, ni dinero,  
¡Quién pillara un barrendero!

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (79 a) y Antonia Bernal González (76 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno el 17 de noviembre de 2009. (Música registrada). 44 hemistiquios.]

\* \* \*

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

481  $\text{♩} = 112$

En el jar-dín de re - lle-no, a la som-bra u-na pal - me-ra, se pa-sea la más bo  
ni - ta, Ro - si - ta la ci - ga - rre-ra. Pe-ro un po-bre ba-rren - de - ro  
que al o - tro la - do se ha - lla - ba, se mar-chó pa - ra Ro - si - ta por ver si  
la ca-me - la - ba. Ro-si - ta de pri-ma - ve-ra es-cu-cha lo que voy a de-  
cir si no es-tás e - na - mo - ra - da e - na - mo - ra - te de mí

En el jardín de relleno,  
se pasea la más bonita,  
Pero un pobre barrendero,  
se marchó para Rosita  
—Rosita de primavera,  
si no estás enamorada,  
Rosita le ha contestado  
—No he pensado de echarme novio  
Y si acaso me lo echara,  
que ha de ser un cobrador

.....  
Treinta y dos años tenía  
Treinta y dos años tenía  
Muchachas que me escucháis

a la sombra una palmera,  
Rosita la Cigarrera,  
que al otro lado se hallaba,  
por ver si la camelaba:  
escucha lo que voy a decir,  
enamórate de mí.  
con la sonrisa en los labios:  
hasta tener veinte años.  
no ha de ser un barrendero  
que cobre mucho dinero.

.....  
Rosita la Cigarrera,  
y todavía está soltera.  
esta copla verdadera



no tenéis que despreciar

ni olvidar a quien os quiera.

[Versión de **Fuente Obejuna**, de Teresa Casado Montenegro (66 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 28 de abril de 2009. (Música registrada). hemistiquios]

\* \* \*

## N) DE VARIOS ASUNTOS

### 215. EL NIÑO EXPULSADO DE LA IGLESIA

[-/351]

Versión de Carcabuey  
Araceli García Expósito, 2009

♩ = 180

482

Al cum - plir u - na sa - gra - da pro - me - sa que mi

pa - dre me di - jo al mo - rir se di - ri - ge un mu - cha - cho a la i -

gle - sia, es - te cua - dro pre - sen - cié yo a - llí

Lle - no de a - le - grí - a de es - te her - mo - so a - lum - bra -

dor, pa - sa - ban las se - ño - ri - tas pa ra o - ir el ser - món.

Al cumplir una sagrada promesa,  
se dirige un muchacho a la iglesia,  
Como era día de festividad  
y adornados estaban los altares  
Lleno de alegría  
pasaban las señoritas  
Y sin fijarse en el lujo siquiera,  
y al echar el primer paso al templo,  
-¿Dónde vas, búfalo derrotado,  
porque tienes la ropa hambrienta  
-Yo solo vengo a cumplir  
que se halla crucificado,  
Y que cuando me viera  
que viniera a la iglesia  
porque dicen que es un Señor bueno  
-Quítate de mi presencia  
que doy parte a la guardia  
-Si usted supiera la ley  
no me atajarías el paso  
Jesucristo era pobre en este mundo,  
y de puerta en puerta, pidiendo limosna  
Y su nacimiento era tan divino  
en un pesebre que había de las bestias

que mi padre me dijo al morir,  
este cuadro presencié yo allí.  
estaba la iglesia cuajada de oro  
con alhajas que valían un tesoro.  
de este hermoso alumbrador,  
para oír el sermón.  
aquel pobre niño entrar intentó  
lo detuvo el ministro de Dios:  
si en este día no puedes entrar,  
y es día de festividad.  
con el Sagrado Señor  
mi madre me lo encargó.  
en un trance apurado,  
y viera a Jesucristo,  
y perdona todos mis delitos.  
y no me acomodes más  
y a ti te van a encerrar.  
que Jesucristo mandó,  
porque llevo la razón.  
despreciaba el lujo y la vanidad  
solo para poderse alimentar.  
que al pie del establo el niño nació,  
fue la cuna de aquel Redentor.

[Versión de **Carcabuey** de Araceli García Expósito (74 a.). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 18 de junio de 2009. (Música registrada). 46 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río

Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 168

483

Por cum - plir u - na sa - gra - da pro - me - sa que le ha - bía de -  
ja - do su ma - dre al mo - rir se di - ri - ge un mu - cha - cho a la i -  
gle - sia y es - te ca - so pre - sen - cié yo a - llí  
Con el lu - jo y lo bri - llan - te y e - se fo - co a - lum - bra -  
dor en - tra - ban los se - ño - ri - tos pa - ra es - cu - char el ser - món

Por cumplir una sagrada promesa

se dirigió un muchacho a la iglesia  
Como era día de festividades  
y adornados estaban los altares  
Con el lujo y lo brillante  
entraban los señoritos  
Pero sin fijarse en el lujo que había,  
y al echar el primer paso al templo,  
-¿Dónde vas, ojillos desgraciados,  
porque tienes la ropa deshecha  
-Voy a cumplir una promesa  
que murió crucificado  
que cuando me viera  
viniera a la iglesia  
porque dicen que es un Señor bueno  
-Anda, vete de aquí pronto,  
que como venga la guardia  
-Si usted supiera la ley  
no me atajaría el paso  
Jesucristo era pobre en este mundo,  
y de puerta en puerta limosna pedía  
Y su nacimiento que fue tan bendito

y un pesebre que había de las bestias

que le había dejado su madre al

[morir,

y este caso presencié yo allí.  
estaba la iglesia cuajada de oro  
con alhajas que valían un tesoro.  
y este foco alumbrador,  
para escuchar el sermón.  
aquel pobre niño entrar intentó  
lo detiene un ministro de Dios:  
si tú en este día no puedes entrar  
y hoy es día de festividad.  
con el Sagrado Señor  
mi madre me lo encargó,  
en un trance apurado,  
para amar a Jesucristo,  
y perdona todos los delitos.  
que tú no puedes entrar,  
preso te van a llevar.  
que Jesucristo mandó,  
porque llevaba razón.  
despreciaba el lujo y la vanidad  
solo para poderse alimentar.  
que a los nueve meses su madre

[alumbró

fue la cuna de aquel Redentor.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). hemistiquios]

\* \* \*

## 216. EL NOVIO QUE MARCHA A LA MILI

[-/-]

Versión de Villanueva de Córdoba  
Grupo de mujeres del Centro de adultos, 2009

♩ = 112

484

A - diós Vi - lla - nue - va, yo de ti me a - le - jo, re - cuer - dos me lle - vo  
en el co - ra - zón, re - cuer - dos pro - fun - dos por - que a - quí me de - jo mi ma - dre y mi  
no - via llo - ran - do las dos. Ca - mi - no de la es - ta - ción, mi no - via a  
mí me de - cía: No te va - yas de mi ve - ra, que tú ma qui - tas la  
vi - da. Y yo le de - cía a e - lla, con mu - cha pe - na y do - lor: Por muy  
le - jos que me va - ya te lle - vo en el co - ra - zón

Adiós, Villanueva, yo de ti me alejo,  
recuerdos profundos porque aquí me dejo  
Camino de la estación,  
-No te vayas de mi vera  
Y yo le decía a ella,  
-Por muy lejos que me vaya,  
Triste, amorosa, pensativa,  
si tú te marchas, contigo me marcharía  
No me abandones,  
que la pena a mí me mata  
pues siento que tú te vayas  
-No creas que por eso yo a ti te abandono

Por lejos que vaya siempre serás mía  
No te olvides de este quinto  
que te quiere, si no muere,  
y si me toca en España,  
para contarte mis penas,

recuerdos me llevo en el corazón,  
mi madre y mi novia llorando las dos.  
mi novia a mí me decía:  
que tú me quitas la vida.-  
con mucha pena y dolor:  
te llevo en el corazón.  
me decía: -Triste, ¿qué va a ser de mí?  
por estar cerca de ti.

y sin ti, no puedo vivir,  
y yo quedarme aquí.  
que en mi pensamiento grabada  
[siempre irás.  
y al venir cumplido, mi esposa serás.  
que de corazón te ama,  
en África o en Canarias,  
pronto te volveré a ver  
morena de mi querer.

[Versión de **Villanueva de Córdoba** de María Dolores Duque (63 a), aprendida de María Bretón. Recogida por Alberto Alonso Fernández, Luis Moreno Moreno y José Luis Ventosa Ucero, abril de 2009. 44 hemistiquios.]

\* \* \*

## 217. LA HUERFANITA

[-/354]

Versión de San Sebastián de los Ballesteros  
Isabel Toledano García, 2002

♩. = 56

485

U - na ma - ña - na "trem - pa - no" de - sas que mi - ran al cie - lo y u -

na ni - ña huer - fa - ni - ta llo - ra - ba en el ce - men - te - rio, y u -

na ni - ña huer - fa - ni - ta llo - ra - ba en el ce - men - te - rio.

Una mañana *trempano*  
y una niña huérfanita  
Yo, como soy curiosa, ¡ay!,  
-¿Para quién son esas flores?,  
-Son para mi amada madre  
Huérfana de padre y madre,  
por eso vivo en el mundo,  
Anoche soñaba yo  
¡ay, qué sueño más feliz!,  
Cuando desperté del sueño,  
que estaba sola en el lecho,  
Madre mía, madre mía,  
te busco por todas partes,  
Madre mía, madre mía,  
pídele tú al Padre Eterno  
que yo me quiero ir contigo  
madre mía, madre mía,  
Al verla tan chiquitita  
yo la cogí de la mano  
Y mi esposo le contesta:  
que si tus padres se han muerto,  
-Que Dios se lo premie a ustedes  
y tú, madre de mi alma,

de esas que miran al cielo,  
lloraba en el cementerio.  
ya fui y me acerqué.  
pequeña, le pregunté.  
que huérfana me quedé.  
sin cariño y sin hogar,  
vivo solo en caridad.  
que con mi madre dormía,  
sentí yo en el alma mía.  
abrí los ojos y vi  
mi madre no estaba allí.  
madre mía, ¿dónde estás?,  
yo no te puedo encontrar.  
tú que estarás en la Gloria  
que me tenga en su memoria,  
y no separarme más;  
sin ti no puedo pasar.-  
y explicarse de ese modo,  
y se la llevé a mi esposo.  
-No llores, hija querida,  
otros tienes de seguida.  
lo que conmigo habéis hecho,  
bendícelos desde el cielo.

[Versión de **San Sebastián de los Ballesteros** de Isabel Toledano García (70 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández, 19 de noviembre de 2002. (Música registrada). 46 hemistiquios]

\* \* \*

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 160

486

U - na ma - ña - na de nie - bla de es - tas que

re - lum - bra el cie - lo u - na ni - ña huer - fa -

ni - ta ha en - tra - do en el ce - men - te - rio.

Una mañana de niebla  
una niña huerfanita  
Como la vi tan bonita,  
-¿Para quién son esas flores,  
-Son para mi amada madre  
por eso visto de luto  
Y en la tumba de mi madre,  
como las sembré con llanto,  
Y en la tumba de mi madre  
mientras que una buena hija  
De noche me salgo al campo  
de ver que busco a mi madre

que estas que relumbra el cielo,  
ha entrado en un cementerio.  
no me pude contener:  
pequeña?, -le pregunté.  
que en el cementerio está,  
y vivo en la soledad.  
flores me puse a sembrar,  
aprendieron a llorar.  
no hay una flor que se seque  
con sus lágrimas las riegue.  
y hago a las piedras llorar  
y no la puede encontrar.

[Versión de **Ochavillo del Río** (Fuente Palmera) de Leocadia Hens Hens (78 a.), Antonia Bernal González (76 a). Recogida por Alberto Alonso Fernández y Luis Moreno Moreno, 1 de junio de 2009. (Música registrada). 24 hemistiquios.]

\* \* \*

## 218. LA POBRE HUÉRFANA

[/-]

Versión de Puente Genil  
María González, 1983

♩ = 124

487

Ma - mi - ta que - ri - da, ten - go mu - cho sue - ño,

á - bre - me los bra - zos que quie - ro dor - mir.

Ma - mi - ta que - ri - da, si tú no me o - yes,

me i - ré con pa - pi - to "mien - tra" es - tés a - sí.

Qué caso tan triste  
 se ha quedado el barrio  
 –Mi madre era buena,  
 La niña angustiada  
 –Mamita querida,  
 ábreme los brazos  
 Mamita querida,  
 me iré con papito  
 –Papito querido,  
 ¿Por qué hay tanta gente  
 ¿Por qué hay tantas velas  
 al lado de la cama  
 A la media noche,  
 se queda dormida  
*mientras*<sup>198</sup> que su madre  
 Al otro día siguiente,  
 la niña angustiada  
 llegan al cementerio  
 y la niña dice:  
 mamita querida,  
 ven y dame un beso,  
 Mamita querida,  
 ¡qué sola me dejas

el de la vecina;  
 lleno de dolor.  
 mi padre muy bueno.-  
 así contestó:  
 engo mucho sueño,  
 que quiero dormir.  
 si tú no me oyes,  
 mientras estés así.  
 ¿por qué hay tanta gente?  
 y tanto *llorer*<sup>197</sup>?  
 al lado de la cama,  
 dónde está mamá?–  
 se queda dormida,  
 harta de *llorer*  
 descansando está.  
 le hacen el entierro;  
 al lado de la caja va;  
 la ponen en el suelo  
 –Por Dios, *destaper*<sup>199</sup>;  
 ven y dame un beso,  
 el último ya.  
 ¡qué sola me *dejes*!,  
 para la eternidad!

[Versión de **Puente Genil** de María González (72 a), la única informante que aún seguía pronunciando las terminaciones: an, ar, al, as... en *en, er, el, es*... Recogida por Alberto Alonso Fernández, Antonio de Paz y Yolanda, febrero de 1983. (Música registrada). 46 hemistiquios.]

\* \* \*

---

<sup>197</sup> Llorar.

<sup>198</sup> Mientras.

<sup>199</sup> Destapar.

#### **4.4. Tabla comparativa del romancero de ciego**





Romance	Núm	Localidad	Nº mel	Sistema modal	Ámbito	Estructura (M)	Tipología (E. W.)	Intervalo inicial	Compás	Inicio/final	Carácter/estilo	Métrica literaria
ATENTADO ANARQUISTA CONTA ALFONSO XII	333	Puente Genil	133	Tonal mayor	8ª mi- <i>mi</i> 5ª sol- <i>re</i>	A B C D A B C D	Tipo VII Tipo V	1+1+4ª asc. Rep. nota	Ternario 3/4 (Polimetr.)	Tético/masculino Anacr./masculino	Tonadilla	2 melodías Oct./Pentas.
	334	Priego de Córdoba										
SOLDADO EN CEUTA (I)	335	Priego de Córdoba	134	Tonal menor	7ª: sol#-fa 5ª: la-mi	A B A' B C A B C D	Tipo VII Tipo VII	Rep. nota Rep. nota	Polimetría Binario	Anacr./masculino Anacr./masculino	Tonadilla	2 melodías Dec.
SOLDADO EN CEUTA (II)	336	Alcolea	135	Tonal menor	9ª: mi-fa 9ª: mi-fa	A B C B' A B C D	Tipo I Tipo I	Rep. nota 4ª asc.	Polimetría 6/8+2/4	Anacr./masculino Anacr./masculino	Tonadilla	2 melodías Dec.
LA VIRGEN DE BELÉN SOCORRE A LOS SOLDADOS	337	Ochavillo del Río	136	Tonal menor	9ª: la-si	A B C D	Tipo IV	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
EL HERMANO CAUTIVO	338	Ochavillo del Río	137	Tonal mayor	8ª: sol-sol 9ª: sol-la	A B C D A B A' B'	Tipo I Tipo VI	1+4ª asc. 4ª asc.	Subd.tern.6/8 Binario 2/4	Anacr./femenino Anacr./femenino	Tonadilla	2 melodías Dec.
AGUSTINITA Y REDONDO (I)	339	Villaharta	138	Tonal menor	8ª: la-la	A B C B'	Tipo VI	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
AGUSTINITA Y REDONDO (II)	340	Alcolea	139	Tonal mayor	8ª: do-do	A A B C	Tipo VI	3ª asc.	Subd. ternaria 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
	341	Espiel										
EL CRIADO Y LA SEÑORITA	342	Alcolea	140	Tonal menor	9ª: mi-fa 8ª: fa-fa	A B C D A B C D	Tipo I Tipo VI	Rep. nota Rep. nota	Subd.tern.6/8 Pol. 3/4+2/4	Anacr./masculino Tético/femenino	Tonadilla	2 melodías Oct.
LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO(I)	343	Montemayor	141	Modo de do	9ª: re-mi	A B C D	Tipo VI	Esc. asc.	Polim. 3/4+2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
	344	Fuente Obejuna										
	345	Hinojosa del Duque										
	346	Hornachuelos										
LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO(II)	347	El Rinconcillo	142	Tonal menor	8ª: mi-mi	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
EL PADRE AMBICIOSO	348	Luque	143	Tonal mayor	9ª si-do	AB CD AE FG	-	2ª asc.	Pol. 4/4+3/4+2/4	Tético/femenino	Tonadilla	Oct.
	349	Ochavillo del Río			8ª: do-do	AB CD						
	350	Villaharta			10ª la-do	AB CD AE FG						
EL PADRE USURERO (I)	351	Hornachuelos	144	Modo de do	8ª: mi-mi	A B C D	Tipo II	Rep. nota	Amalgama 5/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
EL PADRE USURERO (II)	352	Ochavillo del Río	145	Modo de do	8ª: mi-mi	A B C D	Tipo II	6ª asc.	Binario 4/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
EL PADRE USURERO (III)	353	Guadalcazar	146	Modo de mi	6º: mi-do	A B C D	Tipo II	Esc. asc.	Binario 2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.

<b>JOVEN BURLADA POR UN SOLDADO</b>	354	Fernán Núñez	147	Tonal mayor Tonal menor	6ª: do-la 6ª: la-fa	A A' A B AB AB'	Tipo VI Tipo VI	Arp. asc. Rep. nota	Ternario 3/8 Binario 2/4	Anacr./masculino Anacr./masculino	Narrativo melódico	<b>2 melodías</b> Dec./Oct.
<b>LA JOVEN MADRE ABANDONADA</b>	355	Ojuelos Bajos	148	Modo de mi	6ª: mi-do	AB CD	Tipo I	3ª asc.	Ternario 3/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct.
<b>LOLITA Y EL NOVIO (I)</b>	356	El Arrecife	149	Tonal menor	6ª: <i>sol#-mi</i>	A B C D	Tipo III	Rep. nota	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LOLITA Y EL NOVIO (II)</b>	357	Fuente Obejuna	150	Tonal menor	8ª: <i>sik-si</i>	A B CD	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>Mª ANTONIA(I)</b>	358	Hinojosa del Duque	151	Modo de mi	8ª: mi- <i>mi</i>	A B A B C D C D	Tipo VI	Rep. nota	Subd. Tern. 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico <sup>200</sup>	Oct.
<b>Mª ANTONIA (II)</b>	359	Algallarín	152	Modo de mi	7ª: mi-re	A B C D	Tipo VI	1+7ª asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>MUERTE DE LA NOVIA (I)</b>	360	Ochavillo del Río	153	Modo de do	9ª: <i>sol-la</i>	A B C D	Tipo III	6ª asc.	Ternario 3/4 con asimetría	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>MUERTE DE LA NOVIA (II)</b>	361	Villaharta	154	Modo de mi	6ª: mi-do	A B C D	Tipo I	2ª asc.	Polimetría 6/8+3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LA MUERTE DE LA NOVIA SEVILLANA</b>	362	Villafranca de Córdoba	155	Tonal menor	7ª: la-sol	A B C D	Tipo I	Arpegio ascend.	Ternario 3/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
<b>MUERTE DE LA NOVIA Y EL NOVIO</b>	363	Ochavillo del Río	156	Modo de do	10ª: do- <i>mi</i>	A B C D	Tipo I	3ª desc.	Binario 2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>ROSITA ENCARNADA</b>	364	Hinojosa del Duque	157	Tonal mayor	9ª: <i>sol-la</i>	A B C D	Tipo VI	Escala asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LA ENFERMERA Y EL MILITAR</b>	365	Montilla	158	Tonal mayor	8ª:mi- <i>mi</i>	A B C D E F G H IJ	Tipo VII	Rep. nota	Pol. 5/8+3/4	Anacr./masculino	Narrativo lírico	Hexasílabos
	366	Montalbán		Tonal mayor/menor	9ª: re- <i>mi</i>			3ª asc.	S. tern. 6/8			
<b>EL ASESINATO DE LA NOVIA</b>	367	Villaharta	159	Tonal menor	7ª: <i>sol#-fa</i>	A B C D	Tipo II	Bord. Infer.	Binario 2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LA DONCELLA VENGADORA DE SU HONRA</b>	368	El Rinconcillo	160	Modo de mi	6ª: mi-do	A B C D	Tipo II	1+6ª asc.	Polim. 2/4+3/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Oct.
	369	Alcolea										
<b>CRIMEN POR CELOS</b>	370	San Sebastián de los Ballesteros	161	Modo de do	7ª: do-si	A B C D	Tipo I	1+arp.asc.	Binario 4/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Dodeca- sílabos
	371	La Victoria										
	372	Puente Genil										
<b>EL CRIMEN DE DON BENITO</b>	373	Fuente Obejuna	162	Tonal menor	9ª: do-re 7ª: mi-re	A B C D A B C D	Tipo I Tipo I	Arp. asc. Escala asc.	Amalg. 5/4 Tern. 3/8	Anacr./masculino Tético/ femenino	Narrativo lírico	<b>2 melodías</b> Oct.

<sup>200</sup> Se trata de la conocida melodía de *El Vito*.

EL CRIMEN DE PORCUNA	374	Puente Genil	163	Tonal menor	7ª: <i>mi-re</i>	A B C D E	Tipo VI modificado	4ª asc.	Polim. 6/8+2/4	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
LA BODA FRUSTRADA	375	Hinojosa del Duque	164	Tonal menor	9ª: <i>mi-fa</i>	A B C D	Tipo VI	Esc. desc.	Ternario 3/4	Tético/ femenino	Narrativo melódico	Oct.
LA COCINERA Y EL SEÑORITO	376	Villanueva del Rey	165	Modo de mi	5ª: <i>mi-si</i>	A A B C	Tipo VI	Rep. nota	Binario 4/4	Anacr./masculino	Narrativo severo	Decasílabos
LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (I)	377	Fuente Obejuna	166	Modo de sol	8ª: <i>re-re</i>	A B C D C'D	Tipo I	4ª asc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
	378	Espiel										
LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (II)	379	Belmez	167	----- COMO LA MELODÍA Nº 18 -----								
LA NOVIA DE ROGELIO (I)	380	El Rinconcillo	168	Tonal menor	6ª: <i>sol#-mi</i> 7ª: <i>sol#-fa</i>	A B C D A B C D	Tipo II Tipo i	Rep. nota 3ª asc.	Ternario 3/8	Tético/ femenino Anacr./femenino	Narrativo melódico	2 melodías Oct.
	381	Ochavillo del Río										
	382	Villaharta										
LA NOVIA DE ROGELIO (II)	383	Priego de Córdoba	169	----- COMO LA SEGUNDA FRASE DE LA MELODÍA Nº 168 -----								
EL CRIMEN DE UNA JOVEN EN PUENTE GENIL	384	Puente Genil	170	Tonal menor	8ª: <i>mi-mi</i>	A B C D	Tipo I	4ª asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
EL CRIMEN DE LA ALDEA DE CUENCA	385	La Coronada	171	----- COMO LA MELODÍA Nº 194 -----								
EL CRIMEN DEL BARBERO	386	Fernán Núñez	172	Tonal menor	9ª: <i>mi-fa</i> 7ª: <i>sol#-fa</i>	A B C D A A B C D E	Tipo VI Tipo VII	Esc. desc. 2ª asc.	Pol. 2/4+3/4 Binario 2/4	Tético/masculino Anacr./masculino	Narrativo melódico	2 melodías Oct./ Irregular
	387	San Sebastián de los Ballesteros										
	388	Villaharta										
CRIMEN EN LA VENTA LA CASTELLANA	389	Fuente Obejuna	173	Modo de mi	8ª: <i>mi-mi</i>	A B C D	Tipo II	Esc. asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
CRIMEN POR UNA MUJER (I)	390	Alcolea	174	Modo de do	8ª: <i>do-do</i>	A B C D	Tipo II	1+4ªasc.	Ternario 3/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
CRIMEN POR UNA MUJER (II)	391	Ochavillo del Río	175	Modo de mi	6ª: <i>mi-do</i>	AB C D	Tipo VI	1+4ªasc.	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
CRIMEN POR UNA MUJER (III)	392	Guadalcazar	176	Modo de mi	9ª: <i>mi-fa</i> 7ª: <i>mi-re</i>	A A' CD A A' A'' A'''	Tipo II Tipo II	Rep. nota 5ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino Anacr./femenino	Narrativo melódico	2 melodías Oct.
EL DOBLE CRIMEN	393	El Rinconcillo	177	Tonal menor	7ª: <i>sol#-fa</i>	AB C D	Tipo I	5ª asc./ Rep. nota	Subd. Tern. 6/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
	394	Montemayor										
EN ZARAGOZA LA BELLA	395	Hinojosa del Duque	178	Tonal menor	9ª: <i>mi-fa</i>	AB C D	Tipo I	Esc. desc.	Ternario 3/4	Tético/masculino	Narrativo melódico	Oct.

<b>HIJA ASESINADA POR SU PADRE ENAMORADO</b>	396	Ochavillo del Río	179	Tonal menor/mayor	10ª: re-fa	A B C D	Tipo III	1+4ª asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./masculino	Narrativo melódico	Oct.
<b>HIJA DEFENSORA DE SU HONRA</b>	397	San Sebastián de los Ballesteros	180	Tonal mayor Tonal menor	9ª: do-re 7ª: la-sol	A B C D A B C D	Tipo I Tipo III	Rep.nota 3ª desc.	Polim. 6/8+3/4 Subd. Tern. 6/8	Tético/masculino Tético/masculino	Narrativo lírico	<b>2 melodías</b> Oct./ Irregular
	398	Fuente Obejuna										
<b>HIJO QUE MATA A SU MADRE</b>	399	Hinojosa del Duque	181	Modo de do	7ª: mi-re	A B C D	Tipo II	Esc. desc.	Ternario 3/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LA SUEGRA TRAIDORA</b>	400	Pozoblanco	182	Modo de la	8ª: la-la	A B C D	Tipo I	1+4ª asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LAVANDERA REQUERIDA POR SU HERMANO</b>	401	La Victoria	183	Tonal menor	8ª: la-la	A B C D C D	Tipo I	Rep.nota	Ternario 3/4	Tético/masculino	Narrativo melódico	Pentasílabos
	402	Montilla										
	403	Guadalcazar										
	404	Hinojosa del Duque										
	405	Ojuelos Altos										
	406	Ochavillo del Río										
<b>PEDRO MARCIAL</b>	407	Ochavillo del Río	184	Modo de la	9ª: mi-fa	A B A B'	Tipo VI	1+4ª asc.	Subd. Tern. 6/8	Anacr./ masculino	Narrativo severo	Oct.
<b>MUERTE DE JOSELITO EL GALLO</b>	408	Adamuz	185	Modo de do	6ª: do-la	A B C D	Tipo I	Rep.nota	Ternario 3/4	Tético/ femenino	Narrativo melódico	Oct.
<b>LA MUJER SOLDADO</b>	409	El Rinconcillo	186	Modo de mi	8ª: mi-mi	A A B C	Tipo VI	Arp. asc.	Binario 2/4	Acéfalo/masculino	Narrativo melódico	Oct.
<b>EL PERNALES</b>	410	Priego de Córdoba	187	Modo de mi/Tonal mayor	11ª: mi-la	-	-	-	Compás de tanguillos	-	Tonadilla	Oct.
	411	La Coronada										
<b>EL HIJO INGRATO</b>	412	San Sebastián de los Ballesteros	188	Tonal menor	13ª:mi-do	A B C D A B E F ABBB' CD E F AB G	Tipo VII Tipo VII	4ª asc.	Binario 4/4	Anacr./ masculino Tético/ masculino	Tonadilla	<b>2 melodías</b> Decasílabos Oct.
	413	Ochavillo del Río										
<b>EL CONFESOR DE SU MADRE</b>	414	Priego de Córdoba	189	Modo de do	7ª: si-la 8ª:si-si	A B C D A B C D	Tipo VII Tipo VII	Rep. nota Arp. asc.	Ternario 3/4	Tético/ masculino Tético/ femenino	Narrativo lírico	<b>2 melodías</b> Oct.
	415	Villaharta										
	416	Villafranca de Córdoba										
	417	La Cardenchoza										
<b>EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (I)</b>	418	Montilla	190	Tonal menor	8ª:sol/#- sol	A B C D A B C D	Tipo III Tipo VII	Bord. inf. Esc. asc.	Pol. 4/4+3/4	Tético/ femenino Tético/ femenino	Tonadilla	<b>2 melodías</b> Oct.
<b>EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (II)</b>	419	Ochavillo del Río	191	Modo de mi	9ª: mi-fa 7ª: mi-re	A B CD A B C D	Tipo II Tipo I	Rep. nota 5ª asc.	Pol. 2/4+3/4	Anacr./femenino Anacr./femenino	Narrativo lírico	<b>2 melodías</b> Oct.
<b>EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (III)</b>	420	Montalbán	192	Modo de la	8ª: la-la 8ª: la-la	A B C D A B C D	Tipo I Tipo I	Arp. asc. Rep. nota	Ternario 3/8	Anacr./femenino Tético/femenino	Narrativo lírico	<b>2 melodías</b> Oct.

EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (IV)	421	Ojuelos Bajos	193	Tonal mayor	9ª: <i>si</i> -do	A B A' B' CD C'D'	Tipo VII	Rep. nota	Pol. 2/4+3/4	Tético/femenino	Narrativo lírico	Oct.
ENRIQUE Y LOLA (I)	422	Córdoba (i)	194	Tonal menor/modula al relativo mayor	9ª: <i>mi</i> -re 6ª: <i>re</i> -si	A B CD A B C D	Tipo I Tipo VII	4ª asc. 3ª desc.	Subd. ter. 6/8	Anacr./femenino Tético/femenino	Narrativo melódico	2 melodías Oct.
	423	Puente Genil (i)										
	424	Puente Genil (ii)										
	425	Priego de Córdoba										
	426	Montilla										
	427	Montemayor										
	428	Córdoba (ii)										
	429	San Sebastián de los Ballesteros										
	430	Hornachuelos										
	431	Belmez										
	432	Ochavillo del Río										
	433	Villaharta										
	434	Hinojosa del Duque										
	435	Pozoblanco										
	436	Montalbán										
ENRIQUE Y LOLA (II)	437	Villanueva del Rey	195	Modo de mi	6ª: <i>mi</i> -do	A B A B	Tipo VI	1+4ª asc.	Ternario 6/8	Anacr./femenino	Narrativo severo	Oct.
ENRIQUE Y LOLA (III)	438	Espiel	196	Tonal menor	7ª: <i>sol#</i> -fa	A A' A'' A'''	Tipo II	Rep. nota	Pol. 3/4+2/4	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
HERMANOS SEPARADOS	439	Fernán Núñez	197	----- COMO LA MELODÍA Nº 176 -----								
HIJA ABANDONADA Y REUNIDA CON SU PADRE	440	Ochavillo del Río	198	Modo de do	8ª: <i>do</i> -do	A B C D	Tipo III	Arp. asc.	Subd. Tern 6/8	Tético/masculino	Narrativo melódico	Decasílabos
LA NIÑA PERDIDA	441	Ochavillo del Río	199	Tonal menor	10ª: <i>la</i> -do	A B C D E F G H	Tipo VII	1+4ª asc.	Binario 2/4	Anacr./femenino	Narrativo melódico	Oct.
EL REENCUENTRO DE LA MADRE Y EL HIJO	442	Córdoba	200	Tonal menor	6ª: <i>mi</i> -do	AB AB C C D D E E' FG AB A'B' A''B'' CD EF	Tipo VII Tipo VII	4ª asc. 6ª asc.	Subd. Tern 6/8	Tético/femenino Anacr./femenino	Narrativo lírico	2 melodías Oct.
NIÑO ABANDONADO Y PRISIONERO EN MELILLA	443	Villanueva de Córdoba	201	Modo de do	7ª: <i>mi</i> -re	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/8	Tético/femenino	Narrativo melódico	Oct.
	444	Ochavillo del Río										
NIÑO	445	Belmez	202	Tonal menor	6ª: <i>mi</i> -do	A B C D E F	Tipo VII	Bord. Inf.	Binario 4/4	Anacr./ masculino	Narrativo lírico	2 melodías

ABANDONADO Y RECOGIDO POR UN CARTERO	446	Villanueva del Rey		Tonal mayor/menor	8ª: <i>mi-mi</i>	A B C D A B C D'	Tipo VII	3ª asc.		Tético/ masculino		Oct./Decas.
NIÑO ABANDONADO Y REQUERIDO POR SU PADRE	447	Villanueva del Rey	203	Modo de do	7ª: <i>re-do</i> 6ª: <i>mi-do</i> 4ª: <i>mi-la</i>	A B C D A B CD AB CD	Tipo III Tipo II Tipo VI	Rep. nota Rep. nota Rep. nota	Ternario 3/8	Tético/femenino Tético/femenino Tético/femenino	Narrativo lírico	3 melodías Oct./ Decas.
REENCUENTRO DE MADRE E HIJO	448	Belmez	204	Tonal menor	8ª <i>la-la</i>	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Binario 2/4	Anacr./ masculino	Narrativo lírico	Decas.
REENCUENTRO DE PADRE E HIJO EN TIERRAS AMERICANAS	449	Montemayor	205	Tonal mayor/menor	7ª: <i>sol-fa</i>	AB C D EF	Tipo VII	4ª asc.	Polim. 3/4+2/4	Anacr./ masculino	Narrativo lírico	Oct.
MUERTE POR UNA DIFAMACIÓN	450	Ochavillo del Río	206	----- COMO LA MELODÍA Nº 194 -----								
JOVEN MUERTA POR LA MORDEDURA DE UN PERRO	451	Adamuz	207	Modo de do	8ª <i>do-do</i>	A B C D	Tipo II	Arp. asc.	Subd. Tern 6/8	Anacr./ femenino	Narrativo melódico	Oct.
LA DEVOTA DE SAN ANTONIO	452	Fuente Obejuna	208	Modo de do	7ª: <i>do-si</i> 6ª: <i>do-la</i>	A B A B CDEF	Tipo VI Tipo VII	3ª asc. Rep. nota	Binario 2/4	Anacr./ femenino	Narrativo lírico	2 melodías Oct./Hex.
	453	Villanueva del Rey								Anacr./ femenino		
LOS CIGARRONES DE ORO	454	Carcabuey	209	----- COMO LA MELODÍA Nº 92 -----								
SAN ISIDRO	455	Guadalcázar	210	Modo de la	6ª: <i>la-fa</i>	A B C D	Tipo I	Rep. nota	Ternario 3/8	Anacr./ femenino	Narrativo severo	Oct.
	456	Hornachuelos										
	457	Peñalosa										
	458	Montalbán										
	459	Montemayor										
	460	Fuente Palmera										
EL CONFESOR DE SU AMANTE	461	Fernán Núñez	211	Tonal mayor	8ª: <i>sol-sol</i>	A B C D ei E F	Tipo VII	Arp. asc.	Binario 2/4	Tético/masculino	Narrativo melódico	Oct.
	462	Ochavillo del Río								Tético/masculino		
LA BATA DE LA NOVIA	463	Belmez	212	Tonal menor	7ª: <i>re-do</i>	A B C D	Tipo VII	6ª asc.	Binario 2/4	Anacr./ femenino	Narrativo melódico	Oct.
	464	Ochavillo del Río								Anacr./ femenino		
LA BUENAVENTURA	465	Algallarín	213	Tonal mayor/menor	8ª: <i>do-do</i>	A B C D	Tipo I	Arp. desc.	Binario 2/4	Tético/masculino	Narrativo melódico	Oct.
	466	Ochavillo del Río										
	467	La Victoria										
	468	El Rinconcillo										
	469	Fuente Obejuna										

	470	Hinojosa del Duque										
	471	Villanueva de Córdoba										
	472	Carcabuey										
	473	Villaharta										
	474	Belalcázar										
	475	Algallarín										
	476	Belmez										
ROSITA LA CIGARRERA	477	Montemayor	214	Modo de do	6ª: mi-do 6ª: mi-do	A B AC AB A' B'	Tipo I Tipo VI	Esc. asc Esc. asc.	Pol. 3/4+3/8 Pol. 3/8+4/8	Tético/femenino Tético/femenino	Narrativo lírico	2 melodías Oct.
	478	Villaharta										
	479	Palma del Río										
	480	Ochavillo del Río										
	481	Fuente Obejuna										
EL NIÑO EXPULSADO DE LA IGLESIA	482	Carcabuey	215	Tonal mayor	8ª: do-do 6ª: la-fa	A B C D A A' A' B	Tipo III Tipo II	Arp.asc. Rep. nota	Ternario 3/4	Anacr./ masculino Tético/ masculino	Narrativo melódico	2 melodías Decasílabos/ Oct.
	483	Ochavillo del Río		Tonal menor								
EL NOVIO QUE MARCHA A LA MILI	484	Villanueva de Córdoba	216	Tonal menor	6ª: la-fa 7ª: sol#-fa	A A' BC A B A C DE F G	Tipo I Tipo VII	1+3ªasc.	Binario 2/4	Anacr./ masculino Tético/ masculino	Narrativo lírico	2 melodías Dodecas./ Oct.
LA HUERFANITA	485	San Sebastián de los Ballesteros	217	Modo de mi	9ª: mi-fa	A B C D C D	Tipo I	Arp. asc.	Subd. Tern 6/8	Anacr./ femenino	Narrativo melódico	Oct.
	486	Ochavillo del Río										
LA POBRE HUÉRFANA	487	Puente Genil	218	Modo de mi	8ª mi-mi	A B C D E F G H	Tipo I	Bord. sup.	Binario 2/4	Tético/ masculino	Narrativo lírico	Oct.





## Capítulo 5: RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Tras recorrer las más de doscientas melodías en casi quinientas variantes que componen nuestro romancero, después de haber propuesto una transcripción para cada una de ellas y de haberlas analizado según la metodología que hemos ajustado al efecto, estamos en disposición de extraer conclusiones. Las ideas que vamos a sugerir a continuación derivan de una visión global de todo el repertorio. Empleamos los resultados estadísticos como una herramienta auxiliar que se muestra útil en muchas ocasiones pero que no podemos convertir en panacea universal. En otras palabras, en ocasiones serán posibles y útiles los resultados estadísticos, pero en otros casos será preciso reconocer que aunque exista la posibilidad de tratar los datos estadísticamente, los resultados puede que no sean significativos, por lo que es preferible extraer conclusiones de un modo cualitativo. No quiere decirse que sean conclusiones subjetivas y arbitrarias, sino que en la medida que surgen de un conocimiento profundo del repertorio poseen el respaldo del material analizado, aunque no se estructuren al modo numérico.

Para lograr una mayor claridad en la exposición de estos resultados, seguiremos el mismo patrón de elementos analizados que hemos seguido hasta aquí en nuestro trabajo por lo que recorreremos los distintos elementos pertinentes en el orden habitual.

### **5.1. Estructuras formales**

En el apartado correspondiente señalamos que, dentro de una homogeneidad global de las estructuras que tiene su origen en la constancia del verso octosilábico, encontramos una gran riqueza de posibilidades de estructura formal de las melodías. Entre toda la variedad de estructuras que se nos presentan, podemos encontrar ciertas tendencias constantes en la acomodación de la melodía y el texto. Son estas inclinaciones las que van a permitir organizar el conjunto diverso de estructuras en varios modelos que iremos detallando a continuación acompañados de distintos ejemplos tomados todos ellos del romancero cordobés:

a. Aunque pudiera pensarse que la estructura de discurso melódico apropiada para los versos del romance habría de ser la de una frase melódica que recorriera todo el

verso hexadecasílabo y se repitiera monótonamente a modo de letanía, esta no aparece sino en raras ocasiones. He aquí tres ejemplos de este infrecuente caso, los dos últimos con repetición de los dos octosílabos:

### **Esquema A B**

Versión de Fuente Obejuna  
Teresa Casado Montenegro, 2009

♩ = 100

19

...quién pa - sa - ra es - ta no - che tres ho - ras a tu "bar - di do."

### **Esquema A A B B**

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩ = 76

73

Por la ba - ran - da del cie - lo, por la ba - ran - da del cie -  
se pa - se - a - ba un se - ñor, se pa - se - a - ba un se - ñor.

### **Esquema A A B A'**

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal, Leocadia Hens, 2009

♩ = 110

54

Ya se lle - van cien sol - da - dos, ya se lle - van cien sol - da - dos,  
cien sol - da - dos a la gue - rra, cien sol - da - dos a la gue - rra.

Esta estructura denota arcaísmo del tema melódico (MANZANO ALONSO, 1994, pág. 147) y parece ser –por tratarse de la solución más simple– la fórmula más antigua y previa a la estrófica, que es la más común.

b. La fórmula más corriente es la que reúne cuatro versos octosílabos bajo una melodía conformando una estructura estrófica. La configuración estrófica no está en el texto sino que es la melodía la que se la otorga. Aunque lo habitual son las estructuras de 4 incisos, podemos encontrar organizaciones con 2, 3, 5 o 6 incisos melódicos e incluso más, aunque generalmente asociados a cuatro versos octosílabos, que es la

agrupación básica. Las siguientes palabras de las profesoras Etzion y Weich-Shahak describen con precisión esta situación:

*“The musical structure of the romance is strophic, although, as is common in oral tradition, the informant might vary his singing slightly from one stanza to the next. In the majority of romances, each musical stanza consists of four phrases of nearly equal length, corresponding to four octosyllabic verses. More than four musical phrases occur when a verse or two are repeated, or when a refrain or short exclamation are interpolated at the conclusion. It should be noted that this strophic structure is musical rather than textual, since from the earliest stages of its appearance, the romance has been structured as a non-strophic chain of sixteen-syllable verses, in assonant rhyme, each divided into two eight-syllable hemistichs.”* (ETZION & WEICH-SHAHAK, 1988, págs. 5-6)<sup>201</sup>.

Cuando a cada uno de los cuatro versos le corresponde un inciso, el resultado es una melodía de cuatro incisos, como en el ejemplo siguiente:

### **Esquema A B C D**

Versión de Alcolea  
Rosario Marín Redondo, 2004

41 

Cuando dos versos se enlazan en un único inciso aparecen melodías de un número inferior a cuatro:

<sup>201</sup> [La estructura musical del romance es estrófica, aunque, como es corriente en la tradición oral, el informante puede hacer ligeras variaciones de entre una estrofa la siguiente. En la mayoría de los romances, cada estrofa musical consiste en cuatro frases e aproximadamente la misma longitud, correspondientes a cuatro versos octosílabos. Habrá más de cuatro frases musicales cuando uno o dos versos se repiten o cuando un estribillo o exclamación corta se interpola al final. Cabe señalar que esta estructura estrófica es musical antes que textual, ya que desde las primeras etapas de su aparición, el romance se ha estructurado como una cadena no estrófica de versos de dieciséis sílabas, en rima asonante, cada uno dividido en dos hemistiquios de ocho sílabas. (traducción propia)]

### Esquema A B CD

Versión de El Porvenir (Fuente Obejuna)  
Inés Guisado Rodríguez, 2009

♩ = 96



Para el caso contrario, es decir, para las melodías de más de cuatro incisos, hay dos recursos habituales. El primero es la repetición de algún verso con la misma o con distinta melodía.

### Esquema A B C C D

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

♩ = 120



### Esquema A A B C B C

Versión de Peñalosa

Remedios Giráldez García, Carmen Sepúlveda Cobos,  
Leocadia Osuna Martín, Cándida Sánchez Gallego, 2009

♩ = 200

158

A la ver-de, ver - de a la ver-de o - li - va, don-de cau-ti - va\_\_\_ron a las

tres cau - ti - vas, don-de cau - ti - va\_\_\_ron a las tres cau - ti - vas.

El segundo recurso consiste en la interpolación de uno o varios estribillos internos. A ellos nos referiremos en el punto siguiente.

c. En nuestro repertorio cordobés hemos encontrado un número relativamente importante de romances que incorporan un estribillo interno<sup>202</sup> que se va insertando al final de los versos pares o de los impares o, incluso, de ambos. Hemos llegado a encontrar hasta tres de estas muletillas distintas en la estrofa de un romance. Se trata de un recurso habitual en el romancero, pero diríamos que en los romances andaluces se presenta con más frecuencia. Pueden ser muy breves, de solo una palabra, o más largos, alcanzando la longitud de un verso o más. En este caso, se constituyen en un auténtico estribillo. El modo en que se combinan con los dos o cuatro versos del texto para conformar la estrofa es muy variado y nos ofrece un juego muy original entre los versos, sus repeticiones y los estribillos internos. Veamos algunos ejemplos:

### Esquema AB A'C

Versión de Córdoba

Pilar Beltrán Sousa, 1992

♩ = 132

191

La Vir - gen va ca - mi - nan - do li - qui - dó, ya la li - qui -

dé, la Vir - gen va ca - mi - nan - do consues - po - so San Jo - sé

<sup>202</sup> Se conocen también como muletilla o bordón.

En esta versión de *La Virgen y el ciego* encontramos el clásico estribillo interno de una expresión sin significado concreto en los versos impares. Entre este estribillo y la repetición del primer verso conforman una estrofa de dos incisos de longitud doble que, como vemos, requiere tan solo de dos versos del texto.

### Esquema AB C DE

Versión de Belalcázar  
Matilde Martín Carrasco, Rafaela Torrero Chamizo,  
Dolores García Giraldo, María Botella Pérez, 2009

♩ = 160

51 

Pas - tor, que es - tás en el cam - po dur - mien - do en - tre "ja -



ro - nes", si te vi - nie - ras con - mi - go, sí, sí, dur - mie - ras



en - tre col - cho - nes ya - diós, a - diós pas - tor - ci - to a - diós.

Y en esta versión del romance de *La loba parda*, son dos los bordoncillos que se insertan entre los versos. La estrofa se construye con cuatro versos y tres incisos, dos de ellos de doble longitud. El primer estribillo es el breve “sí, sí” que sucede al tercer verso y sirve de respiro antes de abordar el último inciso, construido con el cuarto verso y el segundo estribillo: “y adiós, pastorcito, adiós”


### Esquema A B C D

Versión de Fernan Núñez  
Grupo de mujeres, 2001

♩ = 92

183 

Ca - mi - na la Vir - gen Pu - ra, ca - mi - na ha - cia Be -




lén. A Be - lén, con el cas - ca - be - li - to, a Be - lén, con el cas - ca - bel.

También aquí se configura una estrofa con cuatro incisos melódicos. En este caso son suficientes dos versos del texto que se completan con el largo estribillo interno “a Belén con el cascabelito, a Belén con el cascabel”. Nos encontramos entonces con un verdadero estribillo que se alterna con la letanía de dos versos.


### Esquema A BC D E D E

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009


$\text{♩} = 112$

247 

Si us - ted me es-cu-cha-ra un ra - to, si us - ted me es-cu-cha-ra un



ra - to le con - ta - ría el en - tre - més, a la re - tun -



tún, báí-la-me el in - glés, a la re - tun - tún, báí-la-me - lo bien.

Se trata de un ejemplo parecido al anterior, pero en este caso se repite tanto el primer verso como el estribillo. Se configura así una estrofa mucho más compleja. El estribillo, como en los casos anteriores carece de significado concreto.

### Esquema A BCD

Versión de Almodóvar del Río  
María García Castilla, 2003

$\text{♩} = 108$

250 

Si us - ted me es-cu-cha-ra un ra - to, ras que te plas, le con - ta - ré el en - tre -



més, mi - ra tin - tín, mi - ra tin - tón, mi - ra tin - tín de mi co - ra -



zón. Lo que le pa-só a un tor - ne - ro, ras que te plas, un dí - a con su mu -



jer, mi - ra tin - tín, mi - ra tin - tón, mi - ra tin - tín de mi co - ra - zón.

Sobre el mismo romance de *La mujer del molinero y el cura* encontramos en esta versión de Almodóvar con dos estribillos: el breve “ras que te plas” que completa el primer verso y el largo “mira tintín, mira tintón, mira tintín de mi corazón”



que sucede al segundo. Sin repetición de versos, también aquí se configura una estrofa de cierta extensión.

### **Esquema AB AB C C D**

Versión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, Leocadia Hens Hens, 2009

297  $\text{♩} = 56$

Ha - cia - Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos,

Ha - cia - Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos,

"pa" que los ca - se el Pa - pa, ma - mi - ta, por - que son pri - mos,

ni - ña bo - ni - ta, por - que son pri - mos, ni - ña.

Y finalmente, este conocido romance de *Los primos romeros* que como vemos inserta tres muletillas. En este caso los versos no son octosílabos, sino que se van alternando heptasílabos y pentasílabos, como en la copla de seguidilla. De hecho el resultado es una estrofa de seguidilla que comienza con la repetición de los dos primeros versos ligados y continúa con el tercero, el cuarto y la repetición de este. Las muletillas “mamita”, “niña bonita” y “niña” van completando respectivamente cada uno de los tres últimos incisos.

Podríamos continuar comentando muchos más ejemplos que nos seguirían mostrando la variedad de posibilidades que la imaginación popular ha venido creando con estas muletillas. En cuanto al contenido de las mismas, es curiosa la falta de significado concreto en la mayoría de ellas. El hecho de que el mayor número de estribillos internos los encontremos en los romances infantiles y en los erótico-festivos apunta hacia dos funciones que simultáneamente desempeñan. La primera es clara: dotar de gracia y atractivo el discurrir monótono de la melodía y el texto del romance. La segunda función es didáctica. Muchas de estas muletillas constituyen pequeños trabalenguas, más o menos complicados que el intérprete ha de repetir un elevado

número de veces, lo que constituye un cómodo ejercicio de dicción especialmente apropiado para niños y niñas; de ahí su abundancia en el repertorio infantil.

## 5.2. Sistemas tonales y modales

Cuando en el apartado 3.4. dedicado al planteamiento metodológico de las melodías nos referíamos a los sistemas modales y tonales empleados, no pudimos evitar el adelanto de algunos de los resultados obtenidos y la cita de algunos ejemplos de las distintas organizaciones tonales, por lo que remitimos a aquel punto para conocer la presencia de los distintos modos y sus peculiaridades.

Una vez realizado el análisis del conjunto las melodías estamos en disposición de elaborar un estudio estadístico de la presencia de los distintos sistemas para extraer del mismo algunas conclusiones. En la siguiente tabla, se presenta las ocasiones en que aparece cada uno de los modos y sistemas:

Sistema	Romancero tradicional y vulgar		Romancero de ciego		Global Romancero	
Tonal mayor	46	33.09%	15	17.44%	61	27.11%
Tonal menor	27	19.42%	34	39.53%	61	27.11%
Modo de <i>do</i>	27	19.42%	16	18.60%	43	19.11%
Modo de <i>re</i>	1	0.72%	0	0	1	0.44%
Modo de <i>mi</i>	19	13.67%	16	18.60%	35	15.56%
Modo de <i>fa</i>	0	0	0	0	0	0
Modo de <i>sol</i>	8	5.76%	1	1.16%	9	4%
Modo de <i>la</i>	9	6.47%	4	4.65%	13	5.78%
Modo de <i>si</i>	1	0.72%	0	0	1	0.44%
Otros	1	0.72%	0	0	1	0.44%
<b>Totales</b>	139	100%	86	100%	225	100%

Tabla 5.1. Presencia de modos y tonos en el romancero

Estos datos se visualizan con más facilidad en los gráficos de la página siguiente:

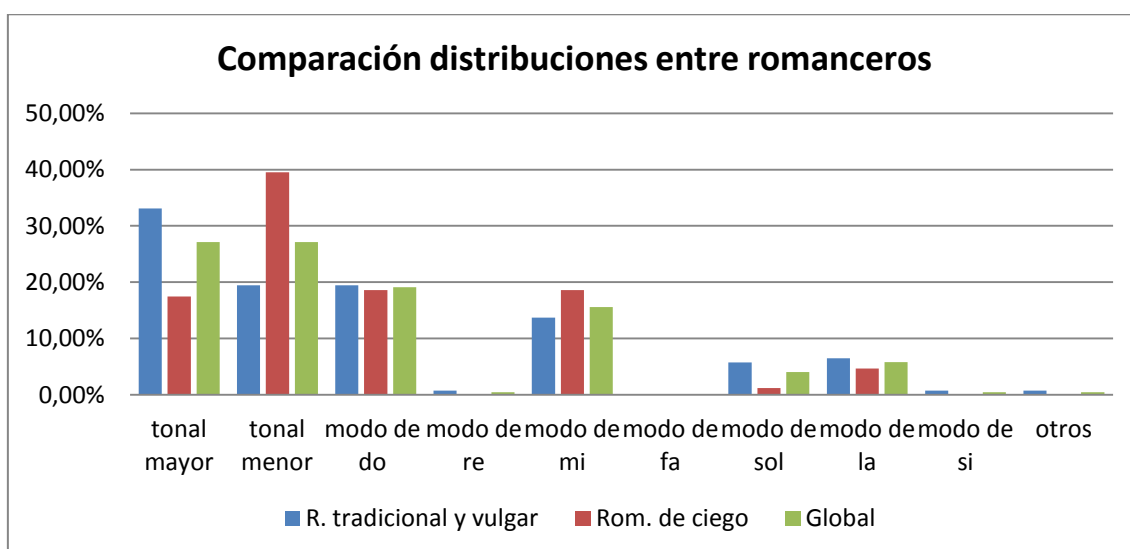
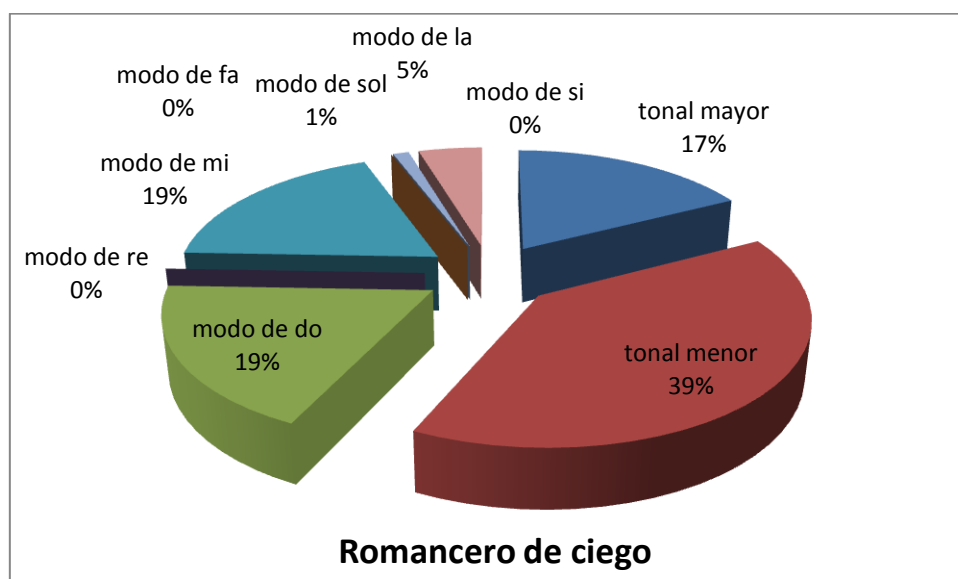
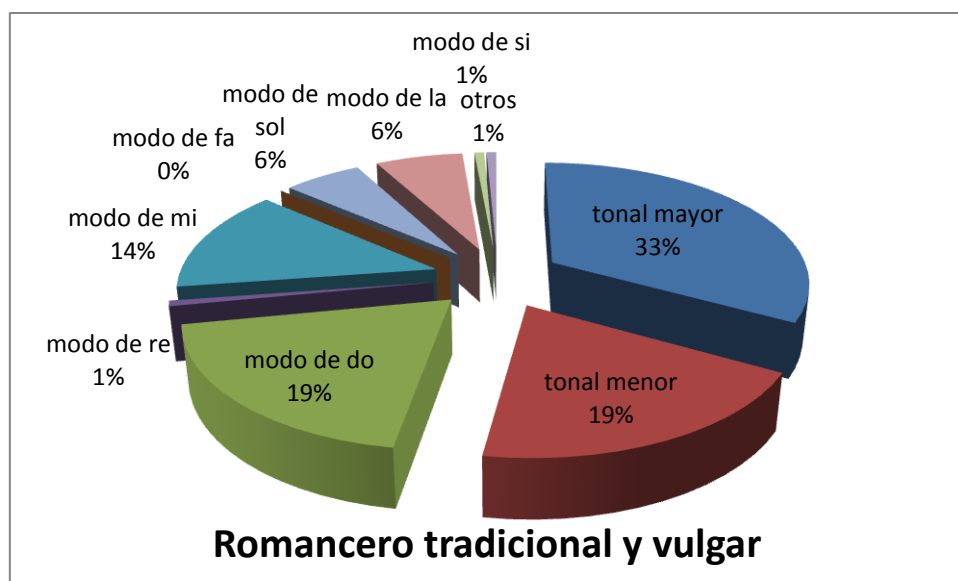


Gráfico 5.1. Distribución de sistemas tonales y modales en los distintos romanceros

Como puede observarse el número melodías tonales es algo más de la mitad del total de melodías, aunque en el repertorio de ciego son algo más abundantes. En cualquier caso, no llega a haber un claro predominio de los sistemas tonales frente a los modales, que era, tal vez, el resultado esperado en este repertorio más reciente. Es curioso que el número de melodías mayores y menores coincida en el cómputo global, pero es reseñable que en el romancero de ciego hay un claro predominio del modo menor, mientras que en tradicional y vulgar es el modo mayor el más frecuente.

Entre los sistemas modales vemos en conjunto una presencia un poco mayor en el romancero tradicional y vulgar y una distribución entre los distintos modos similar en ambos repertorios. Los que tienen una mayor presencia son los modos de *do* y de *mi*. Los modos de *sol* y de *la* son menos frecuentes pero también tienen cierta representación. Sin embargo es completamente testimonial, aunque significativa, la aparición de los modos de *re* y de *si* que solo cuenta con un único representante en el romancero tradicional y vulgar. Como era de esperar, el modo de *fa* no ha aparecido.

En general, podemos concluir que la presencia de la modalidad en el conjunto del romancero cordobés es importante, sin que se refleje una clara diferenciación entre los dos repertorios. Lo que sí los diferencia es una inclinación hacia el modo menor en el romancero de ciego frente al modo mayor, así como hacia el modo de *mi* frente al de *do*.

### 5.3. Ámbito

En general el ámbito de las melodías del repertorio que hemos recogido es bastante homogéneo. La mayor parte de ellas se inscriben entre una séptima y una novena. Aproximadamente un 20% de las tonadas tienen un ámbito inferior, de una sexta o una quinta; y un 15% se inscriben en una décima. Apenas encontramos melodías que rebasen este ámbito. Es preciso señalar que en muchas ocasiones encontramos el mismo tema melódico con una extensión sensiblemente diferente al ser abordado por distintos intérpretes con pequeñas diferencias en la versión debidas al gusto diverso o, incluso, a las distintas posibilidades vocales de los intérpretes.

Podemos concluir que por lo general el ámbito en el que se mueven las melodías de nuestro romancero es bastante reducido, pues en muchas ocasiones se alcanza la

— 116 —

Versión de El Rinconcillo  
Carmen Alcántara Mohedano, 2002

#### 5.4. Perfil melódico

El resultado de los análisis en este terreno se detalla en la siguiente tabla:

	Tipo I	Tipo II	Tipo III	Tipo IV	Tipo V	Tipo VI	Tipo VII y sin clasificar
Trad. %	21%	14%	4%	5%	2%	40%	14%
Ciego %	32%	15%	9%	1%	1%	19%	23%
Global %	26%	15%	6%	3%	2%	31%	18%

o en forma de gráfico:

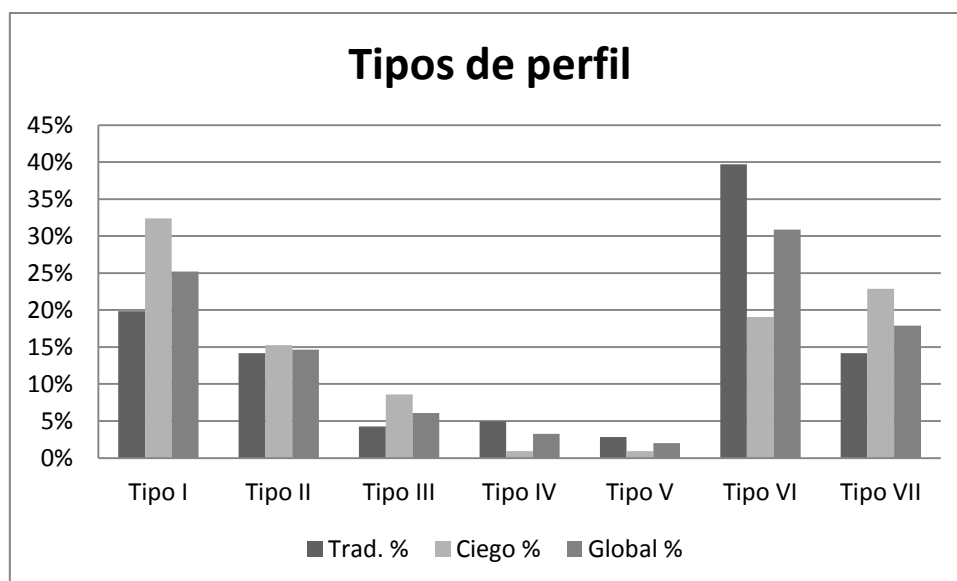


Gráfico 5.2. Distribución de los tipos de perfil en los distintos romanceros

De estos datos podemos extraer algunas conclusiones interesantes:

- El número de romances no clasificables no llega en general a la quinta parte, lo que justifica la adecuación de la metodología: Es un poco más elevada entre los romances de ciego, que contienen un mayor número de casos divergentes.
- Los tipos I (perfil en arco con cenit en el segundo inciso) y VI (formado por dos unidades de dos incisos cada una) son en general los más abundantes: En concreto el tipo VI predomina entre los romances tradicionales y el tipo I entre los de ciego.
- Los tipos IV y V son los menos frecuentes. En el romancero de ciego su presencia es meramente testimonial
- Los tipos II (perfil descendente) y III (perfil en arco con cenit en el tercer inciso) tienen en ambos repertorios una presencia inferior a los tipos I y VI, pero significativa.

### 5.5. Aspectos rítmicos y agógicos

Como ya descubrimos en el apartado 3.4. en las melodías de los romances encontramos una variedad amplia de fórmulas métricas, destacando la presencia de fórmulas polimétricas y polirrítmicas. Un recuento estadístico de los compases que aparecen en las distintas melodías arroja los resultados que se reflejan en los siguientes gráficos:

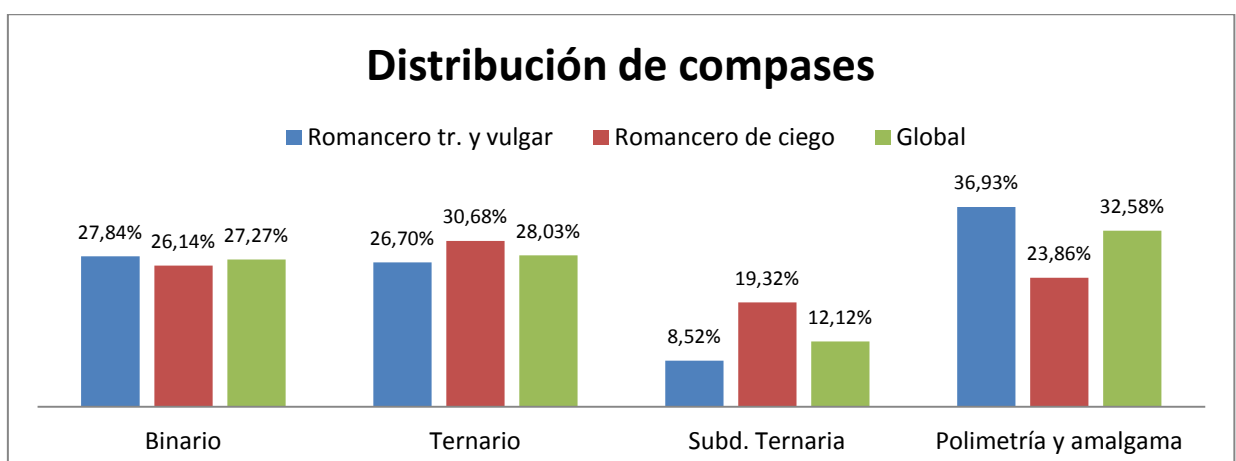
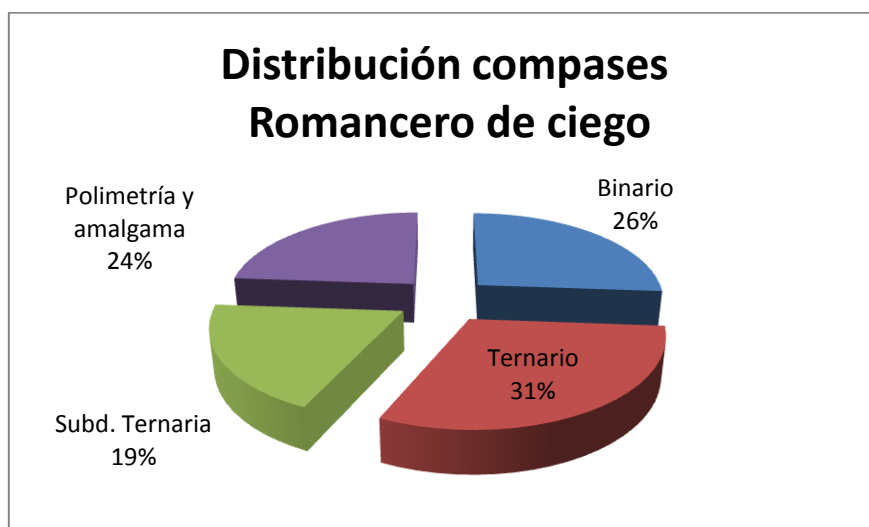
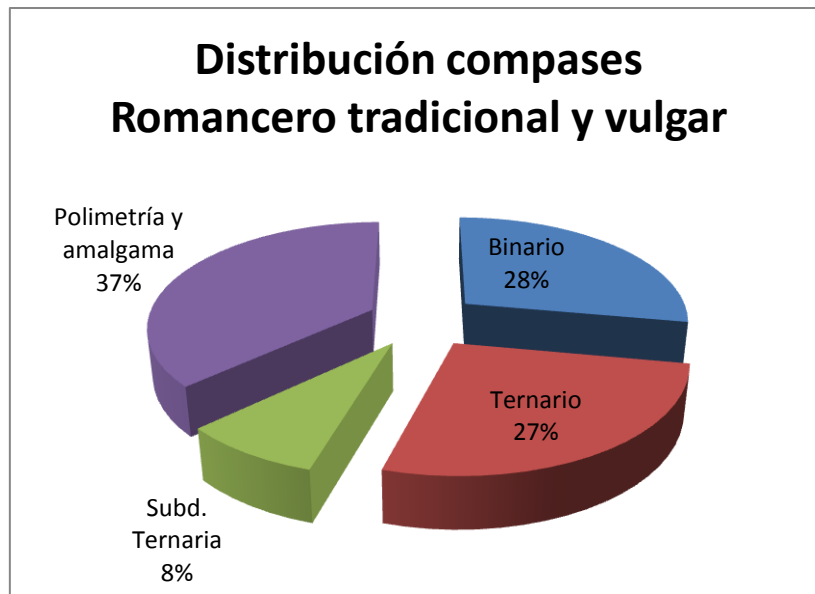


Gráfico 5.3. Distribución de compases en los distintos romanceros

Conviene señalar antes de nada que estos datos estadísticos están sujetos a un margen de error relativamente amplio debido a que la determinación de algunos compases, como ya se ha señalado es difícil de decidir. Así algunos casos de 6/8 bien podrían haberse ajustado a una fórmula ternaria de 3/8<sup>203</sup> y en el caso de las polirritmias, ya hemos señalado que pueden transcribirse en distintos metros<sup>204</sup>. Por todo ello, y pese al rigor con el que se ha trabajado, entendemos que las conclusiones que se extraen a continuación han de ser muy genéricas, sin descender a detalles que exigirían una mayor precisión de los datos, lo que como hemos señalado, no es posible.

Como puede observarse, la presencia de compases de amalgama y fórmulas polimétricas es importante, representado prácticamente un tercio del total del repertorio. El resto se distribuye entre compases binarios y ternarios (casi en la misma proporción) y un número inferior de compases de subdivisión ternaria (6/8 y 9/8). El porcentaje de melodías que se ajustan a una subdivisión ternaria se duplica en el romancero de ciego, principalmente a costa de las polimetrías y amalgamas que en este repertorio son algo menos frecuentes.

## 5.6. Comienzo y final

En este punto, los resultados obtenidos confirman la idea de que hay una preferencia por las fórmulas iniciales que muestran y estabilizan el sistema tonal de la melodía como ya indicábamos en su momento. En efecto, las fórmulas más frecuentes son el salto ascendente de cuarta, de quinta o bien, mediante un arpeggio. Este salto puede ser inmediato o tras la repetición de la primera nota. Y es la propia repetición de la primera nota, con independencia del decurso siguiente, otro rasgo muy frecuente.

Aunque es clara la preferencia de las fórmulas ascendentes, se presentan con cierta frecuencia fórmulas descendentes, sobre todo en escala y que se asocian preferentemente a melodías en modo menor o de carácter modal.

Y finalmente, en algunos casos la melodía muestra un carácter circular en el que el sentido tonal del comienzo no se descubre hasta que avanza el primer o el segundo

---

<sup>203</sup> Se ha procurado, sin embargo, que esto no ocurra y siempre que ha sido posible se ha optado por la subdivisión ternaria del 6/8 por tratarse de una fórmula que explicita mejor la organización rítmica real

<sup>204</sup> Ya hemos indicado también que en estos casos se ha escogido el que externamente se percibe con más claridad.



inciso. Este tipo de comienzo ambiguo solo sorprende al comienzo del romance, cuando se escucha por primera vez, puesto que en las sucesivas ocasiones ya se percibe dentro del contexto tonal creado y aparece entonces con total naturalidad.

Por lo que respecta a la rítmica de los comienzos y finales, en las siguientes tablas podemos comprobar que hay una preferencia por los comienzos anacrúsicos y los finales femeninos, aunque en el romancero de ciego los arranques téticos llegan casi a igualar a los anacrúsicos. Los comienzos acéfalos son muy excepcionales.

	Comienzo anacrúsico	Comienzo tético	Comienzo acéfalo	Totales	
Final masculino	29	5	2	36	23,38%
Final femenino	62	50	6	118	76,62%
Totales	91	55	8	154	
	59,09%	35,71%	5,19%		

Tabla 5.3. Comienzos y finales en el romancero tradicional y vulgar

	Comienzo anacrúsico	Comienzo tético	Comienzo acéfalo	Totales	
Final masculino	25	15	1	41	39,42%
Final femenino	32	31	0	63	60,58%
Totales	57	46	1	104	
	54,81%	44,23%	0,96%		

Tabla 5.4. Comienzos y finales en el romancero de ciego

	Comienzo anacrúsico	Comienzo tético	Comienzo acéfalo	Totales	
Final masculino	54	20	3	77	29,84%
Final femenino	94	81	6	181	70,16%
Totales	148	101	9	258	
	57,36%	39,15%	3,49%		

Tabla 5.5. Comienzos y finales en el conjunto del romancero

## 5.7. Estilos

En el punto 3.4.7. ya dejamos sentadas nuestras opiniones sobre este punto. En este momento, una vez recorrido nuestro repertorio de romances, nos parece oportuno reafirmarnos en ellas reforzándolas con algunos datos extraídos del análisis.

En la siguiente tabla se resumen los resultados de la sencilla estadística que hemos realizado:

Estilo	Narrativo severo	Narrativo melódico	Narrativo lírico	Tonadilla vulgar
Romancero tradicional y vulgar tradicionalizado	23%	72%	5%	0%
Romancero de ciego	8%	61%	20%	11%

Tabla 5.6. Distribución de estilos en ambos romanceros

Que se presentan también en la siguiente gráfica:

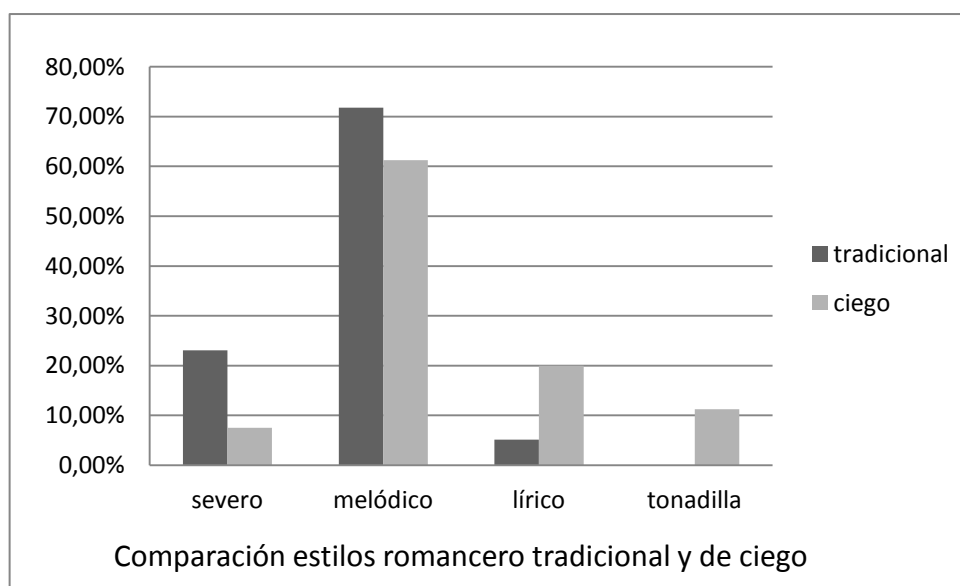


Gráfico 5.4. Distribución de estilos en los distintos romanceros

De los datos anteriores extraemos las siguientes conclusiones que ilustramos con algunos ejemplos:

1. Como puede verse, es el estilo narrativo melódico el que predomina sobradamente en los dos repertorios. Se trata pues del estilo característico del romancero.

2. Un número considerable de romances tradicionales exhiben el estilo narrativo severo que, pese a lo concluido en el punto anterior parece encarnar los valores de austeridad y dureza propios del romance tradicional. Mostramos algunos ejemplos:

Versión de Ochavillo del Río  
Leocadia Hens Hens, Antonia Bernal González, 2009

♩. = 76

73

Por la ba-ran - da del cie-lo, por la ba-ran - da del cie-  
se pa - se - a - ba un se - ñor, se pa - se - a - ba un se - ñor.

Este mismo tema que aquí sirve para el romance de *Blancaflor y Filomena* lo recoge Manzano en su romancero de León aplicado al romance de *Don Bueso* y también lo identifica como claro prototipo del estilo narrativo severo.

Otro bello ejemplo es esta melodía en el raro modo de *re* de la Versión de Adamuz de *La infanticida*:

Versión de Adamuz  
Ana, Pastor Manchego, 2009

♩. = 80

92

De la ce - pa co - lo - ra - da, de la co - lo - ra - da ce - pa, ha-yun  
ni - ño de tres a - ños que a su pa - dre tó le cuen - ta.

3. Pero también encontramos muestras de este estilo severo entre el romancero “de cordel” donde, según la hipótesis “evolucionista” de Manzano ya no debiera encontrarse. Sirva como ejemplos estos temas de *La doncella vengadora de su honra* de El Rinconcillo, *Pedro Marcial* de Ochavillo del Río y *Enrique y Lola* de Villanueva del Rey:

Versión de El Rinconcillo  
Isabel Estrella Sánchez, 2002

368  $\text{♩} = 120$

Me tie - nes muer-toy sin vi - da, Car - me - la de que te  
vi, si tú fue-ras al fin mí - a mi vi - da se - ría fe - liz.

\* \* \*

Vesión de Ochavillo del Río  
Antonia Bernal González, 2009

407  $\text{♩} = 80$

Y en la ca - lle la Ver - dad ha - bi - ta - ba un la - bra - dor, una ni -  
ña de quin - ce a - ños y el ni - ño de vein - ti - dós.

\* \* \*

Versión de Villanueva del Rey  
Luisa Caro Serrano, 2008

437  $\text{♩} = 64$

E - ran dos her - ma - ni - tos huér - fa - nos cri - a -  
dos en Ba - da - joz En - ri -  
que se lla - ma el ni - ño, la ni -  
ña se lla - ma Lo - la.

4. Es en el repertorio del romancero de ciego donde más abundan los estilos ‘lírico’ y de ‘tonadilla vulgar’, pero su presencia no pone en discusión la supremacía el estilo ‘narrativo melódico’. Por otra parte, y aun a riesgo de entrar en el resbaladizo terreno de las opiniones estéticas<sup>205</sup>, también entre las

<sup>205</sup> lo que hacemos tan solo con afán de contrarrestar otras opiniones estéticas.

melodías catalogadas como tonadillas vulgares encontramos ejemplos de gran belleza y expresividad dentro de su género:

Versión de Montilla  
 Rosario Aguilar Pérez, 2002

418  $\text{♩} = 112$  Rosario Aguilar Pérez, 2002

En la es-ta-ción de A-li - can\_ te y un tren su be\_a\_un mi-li - tar

y\_en un co-che de se - gun-da que pa - ra su ca - sa va.

Ha i-do a to - mar a - sien - to y el jo-ven que - dó mi - ra - do

a\_u - na se - ño - ra muy gua - pa que lle - va un ni - ño en los bra - zos.

## Capítulo 6: UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA ACERCA DEL ROMANCERO, LA MEMORIA Y EL OLVIDO

### 6.1. El romancero de Córdoba en su contexto

Ya se ha abundado en la idea de que las distintas líneas que siguen los trabajos etnomusicológicos en la actualidad insisten en la importancia del contexto en el que las músicas objeto de estudio se producen<sup>206</sup>. Es esta una cuestión de crucial interés al abordar un trabajo como el nuestro que se aplica a un repertorio en completo desuso. La importancia relativa de los aspectos musicales y los socioculturales es la base de la discrepancia existente entre los investigadores que se ven a sí mismos como continuadores de la labor de los folkloristas tradicionales y los etnomusicólogos más cercanos a las nuevas corrientes.

Ya comentamos en el apartado correspondiente la esterilidad de esta controversia y nos adherimos a las propuestas de R. Pelinski para acabar con ella. Corresponde ahora mostrar en qué posición nos hemos situado en el presente trabajo. Tras las cuantiosas transcripciones del capítulo anterior parece superfluo añadir que hemos dedicado buena parte de nuestro trabajo a la recopilación, transcripción, estudio y análisis de la música del romancero cordobés. Y parece también que esto lo hemos hecho descuidando la atención de los aspectos que rodean a toda manifestación musical y constituyen su contexto. No es así, ciertamente. Pero sí es verdad que ante el fenómeno del romancero que nos hemos encontrado en las postrimerías del siglo XX y los albores del XXI es preciso plantearse una cuestión metodológica previa, de cuya respuesta va a depender en gran medida el enfoque etnomusicológico que adoptemos en nuestro estudio. Y la cuestión es: ¿cuál es el contexto del romancero? A lo largo de la historia los romances se han cantado en muy diversos contextos. Como ya señalamos han sido del gusto de la corte tanto como del de la plebe. Pero la realidad con la que nosotros nos encontramos es otra. Estamos ante un romancero extenso, variado, muy

---

<sup>206</sup> Aunque no es ni mucho menos un aspecto que pasara desapercibido a los primeros investigadores del folclore. En las siguientes palabras de Bartók ya se intuye el interés por los aspectos no estrictamente musicales: "...empezó a advertirse que... el modo de ejecución tenía un relieve preponderante en la caracterización de la música popular. Y por modo de ejecución entendemos la entonación, el timbre, el tiempo y *una infinidad de otros elementos*. De ello se dedujo lógicamente que no eran solo las notas de la melodía las que tenían importancia, sino también todo cuanto intervenía en la ejecución como factor expresivo. *Solamente de la combinación de las dos cosas habría de surgir una reproducción fiel de esa música.*" (BARTÓK, 1979, pág. 44) (Los subrayados son nuestros)

rico, aunque también incompleto, con grandes lagunas y deficiencias que nuestras informantes aprendieron de niñas y jóvenes y que, en contra de la tendencia general, han conservado en la memoria y cantado en las escasas ocasiones en que tal práctica era bien acogida. Pero, volviendo a la pregunta, ¿cuál es el contexto de este romancero? ¿Es el contexto de la sociedad rural de la posguerra en el que fue aprendido? ¿O es el contexto actual en que pierde vigencia y está desapareciendo? De las dos maneras podría enfocarse el asunto y, a nuestro juicio, serían ambas posiciones válidas. Podría contextualizarse este repertorio en el momento en que fue aprendido por las informantes de sus madres y abuelas, en aquellos años en que aún se cultivaba y se enriquecía con alguna nueva aportación que traían a veces músicos ambulantes, el cura o maestro que llegaba al pueblo, algún viajante o familiar venido de otros lugares. Podría situarse en aquellos tiempos en que aún era cantado en las ocasiones habituales, reuniones de vecinos con motivo de cualquier celebración, para entretenerse durante las faenas del campo o de la casa o durante los juegos infantiles. Y podría estudiarse así mismo cómo contribuyeron el conocimiento, asimilación de estos relatos y la práctica de su canto a configurar la visión del mundo que han tenido estas mujeres.

Sin embargo, nos ha parecido más interesante, y quizás más difícil, explorar el romancero tomando como telón de fondo el contexto actual. Ese contexto en el que ha quedado obsoleto y en el que ya no aparece sino en contadísimas ocasiones: las fiestas navideñas o el canto en privado.

Comprendemos que se trata de un planteamiento singular pues se acerca a un fenómeno musical que perteneció a un contexto que era el suyo pero que ya no existe. En su lugar, lo vemos trasplantado a un ambiente que no es ya el que por naturaleza le corresponde, sino aquel en que la historia lo ha situado. Esto se opone a la idea generalizada del folclore como una flor natural que solo se entiende dentro de su hábitat. Pero la realidad es que aquella flor, la del romancero, la encontramos hoy en un nuevo ambiente que no le es propicio, que la asfixia hasta la agonía. Y en lugar de remontarnos al pasado tratando de reconstruir siquiera teóricamente aquel contexto en el que el romancero aún florecía, lo que haremos será observarlo en el actual que ya no le es favorable. Nos hacemos eco de las palabras de Marc Augé, autor a quien en seguida acudiremos, respecto de la orientación correcta de la Antropología en la actualidad y que no nos resistimos a citar por extenso al centrar la perspectiva que queremos adoptar en este punto de nuestro trabajo:

“Algunos antropólogos empiezan a comprender por fin que su disciplina habrá sido en último término la disciplina del presentimiento, que los antropólogos habrían sido los primeros observadores de la transición de un siglo a otro, o mejor, del paso de una era a otra. La prehistoria del mundo se termina y comienza su historia. Los antropólogos han sido siempre, sin saberlo, los especialistas de los comienzos, incluso en el caso de que los comienzos que estudiasen exhalaran aroma de muerte: al abolir de un plumazo la actualidad de lo que les habría precedido, no se abrían al provenir más que suscitando nostalgias inmediatas. A partir de ese momento, pudo suceder que, despreciando la atención que afirmaban prestar al «hecho social total», los antropólogos se mostraran más sensibles a la belleza de lo que se derrumbara que a la amplitud de lo que se anunciara.

¿Qué tenían ante sus ojos? Un erial de ruinas, a cuyo desorden contribuían al pretender reconstruir el plan de trabajo que las inspiró y la tarea de construcción de la que no comprendían gran cosa. No se trata de que la búsqueda de las lógicas inconscientes o implícitas fuese en sí ilegítima, sino de que bajo ningún concepto podía presentarse como análisis integral de una realidad actual. Para empezar, en los años sesenta y setenta, para justificar su presencia sobre el «terreno», los antropólogos, que eran perfectamente conscientes del carácter incongruente, no contemporáneo, de su iniciativa, decían a sus informantes y a sus interlocutores que querían «relatar su historia». Esta afirmación –una media verdad o una media mentira– era, por lo general, bien acogida, pero la buena armonía descansaba a partir de ese momento en un equívoco.

... Éste es el punto en el que se encuentran hoy los antropólogos. Situados ante el vasto erial que abarca la tierra entera, perciben bien que el inventario de las ruinas no es un fin en sí y que lo que cuenta es la invención, a pesar de que se encuentre sometida a terribles presiones y a efectos de dominio que amenacen su existencia. La humanidad no está en ruinas. Pertenece aún a la historia. Una historia con frecuencia trágica, siempre desigual, pero irremediabilmente común.” (AUGÉ, 2003, págs. 16-19).

Esta es exactamente la perspectiva que pretendemos: Retirar la mirada ensimismada en el pasado del romancero para centrarla en el presente y el futuro, “en la amplitud de lo que se anuncia”.

Por eso no nos interesaremos por describir y analizar ese contexto que es la sociedad andaluza actual en los pueblos y aldeas<sup>207</sup>, sino que nos centraremos en analizar el proceso de pérdida y olvido del romancero mediante una revisión del funcionamiento combinado de la memoria y el olvido en la creación, interpretación, transmisión y rememoración del mismo.

---

<sup>207</sup> En parte ya lo hemos descrito al hablar del trabajo de campo.



## **6.2. Memoria y olvido en el Romancero. Fases de una revivificación perpetua**

Acercarnos hoy al romancero de tradición oral es enfrentarnos a un fenómeno en trance de desaparición. Un repertorio a punto de ser olvidado, borrado de la memoria colectiva que lo ha sustentado durante siglos. En este sentido, ya es un caso ejemplar de olvido; de olvido colectivo, además. Y nos preguntamos cómo ha sido posible –y por qué– que una tradición que se ha mantenido viva durante siglos mediante la transmisión oral con periodos de enorme esplendor, con continuos florecimientos y renovaciones, vaya a terminar secándose de esta manera tan abrupta.

Hay una causa de este olvido que parece evidente: el modo de vida actual, tan distinto de aquellos que se dieron en el pasado, con la inmediatez de los medios audiovisuales que permite la rápida difusión de noticias, novedades y todo tipo de información con una propagación y alcance amplísimo, y que hace perder todo el atractivo e interés de unos relatos en los que el otrora agradable sabor de lo antiguo se va convirtiendo en un acre gusto a rancio.

Puede argüirse que el romancero ha vivido ya a lo largo de la historia otros momentos de descrédito y retraimiento y que siempre ha sabido reponerse y reconstituirse. Pero también es cierto que ya durante el tardío y lento –desesperantemente lento– proceso de industrialización de nuestro país, el romancero ha venido vulgarizándose, recluyéndose en el sector de la población más rural e iletrado, perdiendo su universalidad anterior y debilitando su aura de relato original. A todo ello, no obstante, quizás hubiera podido sobreponerse de no ser por la última vuelta de tuerca de tal proceso: la modernización, industrialización y tecnificación de nuestra sociedad se ha acelerado exponencialmente en la segunda mitad del siglo XX de un modo que jamás se podía haber sospechado, produciéndose en la vida del género humano cambios de tal calado que nos resulta cada vez más difícil reconocernos en aquello que fuimos hace tan solo unas décadas.

Esta explicación del fenómeno de olvido del romancero que se nos ofrece como obvia y que podría resumirse en la pérdida absoluta de su razón de ser y funcionalidad no es, sin embargo, tan evidente si consideramos que otras manifestaciones de nuestro patrimonio de tradición oral han sabido adaptarse a las características del momento actual integrándose en él con notable vitalidad. Piénsese por ejemplo en el flamenco, manifestación que podía compartir con el romancero la mayoría de sus potencialidades

y sus hándicaps pero que ha sabido entrar en diálogo con la caleidoscópica realidad cultural actual alcanzando con ello un vigor que tampoco se supo pronosticar. Luego la pérdida no puede deberse a la vetustez de las temáticas tratadas en los textos ni a lo arcaico de las melodías ni mucho menos a la pérdida de autenticidad, de la que ambos, flamenco y romancero, pueden presumir sin complejos. Y sin embargo, mientras el flamenco exhibe músculo mostrando la robustez de su vitalidad, el romancero permanece olvidado. Su presencia entre las gentes es tan pobre, dispersa y fragmentaria que se asemeja a un vasto campo de ruinas. El ingente trabajo de recopilación de romances que durante más de un siglo viene realizándose no hace sino convertirlos en piezas de museo que, como fósiles en el gabinete del paleontólogo, solo pueden traernos el recuerdo de una tradición que estuvo un día viva.

Trataremos en este capítulo final de reflexionar acerca de esta ausencia del recuerdo y el olvido del romancero, y lo haremos, como hemos anunciado, de la mano de las ideas del antropólogo francés Marc Augé, cuyas últimas reflexiones sobre cómo debe ser la antropología actual nos iluminarán en el modo de enfrentarnos a la realidad evanescente del romancero. La idea que nos ha dirigido hacia este autor es la necesidad de afrontar el abandono del romancero, que casi siempre se acompaña de lamentos apocalípticos, desde una perspectiva más favorable y la hemos encontrado en el marco conceptual del trabajo *Las formas del olvido*, en el que podemos leer ideas tan estimulantes para nuestra reflexión como la que sigue:

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte. (AUGÉ, 1998, pág. 19)

Analizaremos bajo este prisma el trabajo de la memoria y el olvido y sus mecanismos de actuación en distintos momentos de la práctica del romancero y en esta etapa final que supone su práctica desaparición. También acudiremos a las bellas palabras que María Zambrano dedica a la contemplación de las ruinas, pues es una ruina la que encontramos en ese paisaje de la memoria que es el romancero.

### **6.2.1. Del mito al relato**

Comenzamos abordando la creación del propio relato. Los romances nos cuentan historias que se encuentran entre la realidad y la leyenda. Aun cuando se trate de hechos

cercanos en el tiempo, como es el caso de los romances de ciego y todos los noticiosos, y aunque abunden las fechas y topónimos que tratan de proporcionar credibilidad a lo relatado, en todos los casos constituyen una recreación de un relato en el que, desde el momento de su nacimiento, olvido y memoria han comenzado su tarea.

Hay un número considerable de romances como son los de tema clásico, los bíblicos, los de los ciclos carolingio o del Cid, etc. que se basan en relatos antiguos rememorados por el autor del romance a través de unos versos de un cantar o a partir de ciertos rasgos de los protagonistas y determinados gestos de los mismos que los hacen dignos de recuerdo. El olvido ha modelado el relato del romance y el perfil que nos ofrecen estos hombres y mujeres del pasado queda entonces recortado en figuras de héroes. Es esta una cualidad de toda la literatura de ficción que en el romancero aparece, tal vez, acentuada.

En su historia del Romancero, Menéndez Pidal señala el hecho de que en el siglo XVI y pasado el reinado de los Reyes Católicos, tan prolífico en la generación de romances al hilo de las hazañas históricas coetáneas, hay un momento en el que "... acaba el uso antiguo de noticiar por medio del canto los sucesos impresionantes" y sin embargo, "las leyendas viejas siguieron cantadas en el romance y aún siguen hoy; además el romancero nuevo las rehízo y las renovó durante todo el siglo XVI". El propio Menéndez Pidal analiza las posibles causas que se habían apuntado como origen de este decaimiento en la práctica anterior, descartando la mayoría de ellas. No cree que se deba a la falta de materia para la idealización épica, pues "las empresas guerreras y políticas, las victorias prodigiosas, los descubrimientos, las conquistas" se suceden en ese momento precipitadamente. Tampoco le parece razonable la hipótesis de los folkloristas que apuntan hacia una temprana decadencia del romancero por el hecho de que deja de ser cantado. Pues, de hecho, hay pruebas de que el romancero nuevo era muy cantado. Igualmente descarta como causa la ausencia de la "fermentación nacional que los epicistas exigen para el desarrollo de la poesía heroica". Finalmente, encuentra la causa en el hecho de que las empresas vitales del momento se sitúan en América y Europa lo que "trasplantaba el esfuerzo español muy lejos de su casa, fuera de su ambiente secular, y lo diversificaban en extremo" lo que le resta la calidez y emotividad necesarias para "complacerse en un relato imaginativo y musical". (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, págs. 63-68)

Encontramos aquí la figura del retorno, la primera de las tres figuras del olvido caracterizadas por Marc Augé<sup>208</sup>, la anexión de un pasado anterior que se supone épico. Sin embargo, como nos dice el propio Augé, “no hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno; requiere una gran capacidad de olvido: no conseguir olvidar el último pasado o el último pasado del otro es prohibirse anexionar el pasado anterior” (AUGÉ, 1998, pág. 72). En efecto, para recobrar el pasado épico idealizado en el romancero, sus relatos heroicos, sus historias fronterizas, es preciso obviar el pasado reciente de aquel momento. Así, las hazañas llevadas a cabo en tierras americanas, que podían ser materia de grandes romances no gozaban del favor de las gentes tanto como las anteriores centradas en los últimos años de la reconquista. Por eso dice Menéndez Pidal que el romancero ya no cumple esta función de informador de sucesos. O, al menos, no en el grado que lo hizo en el pasado, porque “[s]e escribieron muchos romances sobre la conquista de Méjico, sobre las guerras del Perú o de Flandes, sobre la Liga Santa o Lepanto, pero ninguno procuró una redacción inicial tendente al estilo épico-lírico, ninguno pudo aligerar su estilo circunstanciado, ninguno llegó a popularizarse ni menos llegó a hacerse tradicional.” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 64).

Este fenómeno se reproducirá continuamente a lo largo de la historia del romancero. Aunque conservando los romances viejos, todas las épocas han aportado nuevas creaciones al género. En determinadas fases esta labor creativa fue escasa, en otras, abundantísima. En ciertos momentos, como en los años de esplendor del Romancero Nuevo o en el siglo XIX, autores literarios de renombre han colaborado con nuevos romances; en otros, como en el siglo XVIII donde florece el romancero vulgar o a lo largo del XX, ha sido el pueblo llano quien anónimamente ha compuesto sus romances. En todos los casos, hechos y personajes aparecen recortados en silueta por el

---

<sup>208</sup> Las tres figuras del olvido que Augé caracteriza tanto en los ritos de las distintas culturas como en determinados impulsos literarios serían las siguientes:

1. La del **retorno** o el **regreso**: el retorno al punto de partida, la posibilidad de recuperar un pasado anterior olvidando el presente y el pasado contiguo. Se relaciona con los rituales de *posesión* (por un dios o por un ancestro). En la literatura está asociado a los viajeros que albergan la esperanza de recuperar un día, por sorpresa, una emoción y una sensación perdidas mucho tiempo antes, como ocurre en la “Odisea” o en “El conde de Montecristo”

2. La figura del **suspense**: recuperación del presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro por cuanto este se identifica con el retorno del pasado. Está asociada a los ritos de *inversión* (sexual o social). Encontramos esta pulsión del tiempo suspendido en la literatura de Stendhal.

3. La figura del **comienzo**: una inauguración radical que propone recuperar el futuro olvidando el pasado y aun el presente. Está presente en los ritos de *iniciación*. Augé la encuentra en las obras del hoy olvidado Julien Gracq.

estilo propio del romance. En definitiva, aparecen mitificados. En todos los casos se es consciente de que lo que se nos narra no pide veracidad, solo cierta verosimilitud. Y para conformar la historia, memoria y olvido han de hacer su trabajo.

### **6.2.2. Memoria en la interpretación**

Pese a la extrema dificultad de su campo, psicólogos y neurocientíficos avanzan a pasos agigantados en el conocimiento del cerebro y sus funciones. Casi a diario, nuevos conocimientos contribuyen a la explicación del funcionamiento de nuestro órgano más complejo. La dificultad mayor estriba en aquellas funciones del cerebro que sobrepasan el ámbito fisicoquímico y se concretan en sensaciones, sentimientos, ideas, pensamientos e imágenes creadas por el propio cerebro. Todas estas funciones mentales se ponen en juego en la actividad musical, tanto en la interpretación como en la escucha<sup>209</sup>, de ahí su complejidad.

Particularmente interesante es la relación entre la música y la memoria y, aunque se anuncia como un campo muy fértil en posibilidades de hallazgos, la memoria musical aún no está tan estudiada como otros aspectos de la memoria. Esto se debe en parte a la especificidad humana de la música que hace que no puedan realizarse estudios con otros animales. Los pocos que se han realizado se centran en dos ámbitos: en la retención a corto plazo de elementos musicales (alturas, ritmos, motivos,...) y en la relación entre música y emoción. Muy poco se ha estudiado el funcionamiento de la relación entre la música y la memoria a largo plazo, aspecto este mucho más interesante por cuanto en esta relación se basan los hechos más valiosos de la experiencia musical<sup>210</sup>. (SHELEMAY, 2005, pág. 303)

La actividad musical desde el punto de vista mental es, según hemos señalado, extremadamente compleja y pone en juego, junto a otras muchas facultades, diferentes tipos de memoria. Por la relación que guardan con nuestro estudio, nos vamos a referir a tres sistemas de la memoria a largo plazo (SHELEMAY, 2005, pág. 304): la memoria episódica, que nos permite recordar acontecimientos particulares; la memoria

---

<sup>209</sup> Puede verse en (PERETZ, 2004) una revisión de los estudios acerca de la relación música-cerebro.

<sup>210</sup> Nos referimos por ejemplo a la posibilidad que tiene la música de despertar emociones basadas en experiencias anteriores, asociadas o no a la misma música o al hecho tantas veces comprobado de que en las enfermedades de degeneración de la memoria son los recuerdos musicales o asociados a la música, los que parecen tardar más en desaparecer. Es la memoria a largo plazo la que interviene en todas estas ocasiones.

semántica, que permite recordar y asociar los conceptos en los que se basa nuestro conocimiento; y la memoria procedimental, que nos permite aprender y hacer cosas. Reparemos en cómo hemos visto actuar estos sistemas de la memoria en la experiencia de canto de los romances por las informantes a lo largo de las encuestas.

Ante la petición que le hacemos a una informante<sup>211</sup> de que nos cante tal romance o tal canción según la recuerde, asistimos primeramente al esfuerzo, a veces liviano, a veces arduo, por recordar el texto y la melodía. Menéndez Pidal, que tantas veces asistió a este momento lo rememora así: "...conversando de todo con los vecinos, haciendo corrillo con algunos, sentíamos nacer en ellos la confianza, y cuando la ocasión se presentaba, recitándoles nosotros versos de romances viejos, desempolvábamos su memoria, poniéndoles en tensión poética de recuerdo: «Eso lo oí a mi madre de otro modo», «Aquí cantamos esto otro...»". Es la misma experiencia que hemos vivido nosotros en innumerables ocasiones. En realidad, lo difícil es el texto, pues la melodía parece venir sola acompañando a un verso o a un estribillo.<sup>212</sup> Pero una vez el tema viene a la memoria y a medida que se va interpretando, hemos podido comprobar en numerosas ocasiones que la interpretación no es fría y desapasionada, sino que las emociones surgen en la o las informantes y afloran en los gestos que aparecen en su cara y sus manos. Estas emociones están motivadas principalmente por dos posibles razones. En primer lugar, porque en general la recreación de estos cantos trae a la memoria épocas del pasado, momentos en los que fueron entonados y acontecimientos que en su mente vienen asociados a ellos. El sentimiento que este ejercicio de la memoria (la que se ha llamado episódica) produce en este caso suele ser feliz y agradable, aunque pleno de añoranza por un tiempo que pasó y, quizás, por personas que ya no están. Estos momentos de buenos recuerdos suelen acabar con la conclusión de las informantes de que pese a las carencias y penalidades que padecieron en su juventud, sabían muy bien divertirse... "mejor que los jóvenes de hoy". En segundo lugar, suele ocurrir que la propia historia que relata el romance emocione a quien lo está cantando porque se identifica con los protagonistas de la misma. También son muy eficaces las historias de los romances en esta función catártica pues nos narran hechos sorprendentes, amores ardientes, sucesos inverosímiles, reencuentros imposibles

---

<sup>211</sup> Como ya se ha explicado, nos resulta más fácil hablar en femenino de las informantes dada el altísimo porcentaje de mujeres con que nos hemos encontrado.

<sup>212</sup> Es cosa bien sabida que, en general, es más difícil de recordar el texto que la melodía de una canción. Esta es la razón por la que desde la Edad Media a nuestros días se conserven cancioneros con los textos de las canciones confiándose en que el lector conocerá la melodía con que se entonan.

o crímenes violentos siempre con una fuerte carga pasional y sentimental que, si en la realidad actual no parecen tan prodigiosos, sí que lo eran en el momento en que nuestros informantes los aprendieron y repitieron. Aún hoy esas emociones reaparecen vívidamente en su ánimo al cantar los romances. Se nos han dado casos en que el canto del romance ha tenido que ser interrumpido momentáneamente porque las lágrimas y la emoción impedían a la informante continuar.

La segunda variedad de la memoria que vamos a considerar es la memoria semántica, la que a través de la música permite recordar ideas y conceptos con los que entender el mundo en que vivimos. Vemos en el teatro del Siglo de Oro, cómo muchos personajes se expresan incorporando en su discurso versos de romances, intactos o modificados al efecto para adecuarlos a la situación de que se trate. Esta costumbre es prueba de que el romance estaba en boca de todos, pues solo así resulta eficaz el recurso, pero también nos muestra que esas expresiones, como hoy hacen los dichos y refranes, configuran el pensamiento de quienes las emplean. Muchas veces hemos tenido la impresión al hablar con nuestras informantes de que, pese a que cuando las hemos conocido se estaban iniciando en la lectura y la escritura, eran poseedoras de un universo de sabiduría que a nosotros nos resultaba ajeno. Como si los cantares que nos mostraban, con su rico vocabulario, sus expresiones arcaizantes y sus vetustas melodías fueran la punta de un inmenso iceberg de sabiduría que nos era inaccesible. En una ocasión, una de las maestras de adultos que tenía como alumna a una informante excepcional (¡llegó a cantarnos más de cincuenta romances!), nos confesó que algunos años atrás había tenido en su aula en el colegio al nieto de la informante, al que tenía bastante respeto y hasta un poco de miedo por la riqueza de vocabulario que exhibía el chico, todo él procedente de escuchar a su abuela cantarle su extraordinario repertorio de canciones tradicionales.

Y, finalmente, nos referiremos a la memoria que hemos llamado procedimental. Los romances que hemos recogido no se han aprendido mediante estudio, sino mediante escucha y repetición. Lo primero que atrae nuestra atención al mirarlos desde esta perspectiva, es el descubrimiento de que un romance es una obra maestra de la mnemotecnia. Todo parece dispuesto para ayudar a la memoria: la simetría métrica y rítmica de los versos, la monotonía de la rima única, las figuras literarias características del género: repeticiones estratégicas de palabras y expresiones idiomáticas, paralelismos, enumeraciones, aliteraciones, anáforas,... Infinidad de recursos que

ayudan al intérprete –tanto a nivel consciente como inconsciente– a no perder el hilo del relato. Por supuesto, la melodía con la que se canta el romance, por su carácter reiterativo y a veces circular, también cumple esa función de ayuda a la memoria. Dice Miguel Manzano<sup>213</sup> que lo primero que hay que tener en cuenta al acercarse a las melodías del romancero es que se trata de melodías diseñadas para el canto de un texto narrativo. Por eso, como hemos señalado ya, se emplean tonadas sencillas, muy pegadizas, con la versatilidad necesaria para adaptarse a los accidentes métricos del texto sin romper la unidad que la repetición proporciona. Las hay de carácter más severo, otras son más líricas, pero siempre responden a esta necesidad funcional, convirtiéndose, como hemos visto, en compañeras inseparables del texto narrativo al que van unidas.

En todas estas funciones de la memoria despertadas y puestas al servicio del canto de un romance reconocemos de nuevo la figura del retorno o del regreso. Cuando a través del canto y del relato la informante se traslada a su niñez o juventud tiene que hacer abstracción del presente y de muchos años del pasado para retrotraerse a un pasado irrecuperable que, sin embargo, por unos momentos reaparece.

### **6.2.3. *Olvido en la transmisión***

Sin embargo, donde podemos examinar con mayor claridad el trabajo de la memoria y el olvido es en el proceso de transmisión del romancero. Hay romances que han tenido muy larga vida y han logrado sobrevivir en un flujo continuado de transmisión oral que los ha traído desde los albores del Renacimiento hasta nuestros días. Las versiones escritas que, diseminadas a lo largo de los siglos, se han conservado de dichos romances nos ayudan a conocer y comprender los mecanismos de la tradición oral que es la que aquí nos interesa.

Es un proceso muy complejo. En cuanto al texto, Menéndez Pidal lo cree en todo similar al proceso de transmisión, conservación y diversificación de la propia lengua y entiende que la metodología que se aplica en el estudio científico de las lenguas puede ser aplicada igualmente a la difusión de la poesía.

Desde las primeras recopilaciones de las que tenemos noticia estos problemas de variantes ya están presentes. La primera de ellas se hace fuera de España. El librero belga Martín Nucio publica en su imprenta de Amberes su *Cancionero de romances* en

---

<sup>213</sup> Véase el apartado dedicado al análisis



fecha indeterminada pero entre 1547 y 1549. Aunque la mayoría son reproducciones de pliegos, algunos de los 150 romances que contiene han sido tomados o enriquecidos con informadores orales que se los han cantado o recitado. Se queja incluso de “la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente.” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 70). Vemos así como la memoria y el recuerdo han estado siempre presentes en el romancero. Hay un hecho que Menéndez Pidal subraya porque ha constituido un gran error en el estudio del romancero. Se trata de la multiplicidad de variantes. En sus palabras: “La tradición recogida en el siglo XVI vivía en variantes, como la de hoy”. La diferencia es que en el siglo XX se han recogido y anotado todas esas variantes, mientras que en el pasado, se recogía una única versión, la que se creía más completa y menos corrupta. Siempre ha habido la creencia de que un romance es único y que existe una versión que podíamos decir de referencia. Hoy podemos decir que si en algún caso existió es imposible reconstruirla. La realidad que nos encontramos es pues la de una multiplicidad de variantes independientes de cada romance. A esto se añaden prácticas tan comunes como la hibridación de romances, la contaminación de un romance por otro o, en determinado momento, las glosas. Todos ellos juegos de la memoria.

Entre las conclusiones a las que llega Menéndez Pidal acerca del proceso evolutivo de los romances hay dos contradictorias solo en apariencia:

1. En general, “las variantes modernas no proceden de la tradición escrita, sino oral, de boca en boca, pues se apartan del texto más divulgado, o bien carecen de todo apoyo en cualquier texto impreso” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, pág. 417). De hecho, encuentra en la tradición oral variantes anteriores incluso a los textos publicados conocidos.

2. Sin embargo, conviene que ambas tradiciones, la oral y la escrita, el romancero antiguo y el moderno sean tratados como una unidad acabando con la inconexión en la que normalmente eran considerados (*Íbidem*, pág. 440 y ss.). Es esta una recomendación que han seguido fielmente todos los investigadores que se han ocupado del romancero.

En lo que se refiere a la música, las cosas no son tan fáciles. Hay una diferencia trascendental entre la transmisión del texto y la transmisión de la melodía en el romancero. El texto se ha conservado mucho mejor. De hecho es esta constancia del texto en la transmisión la única razón por la que atribuimos a un romance una

continuidad de siglos y lo identificamos como el mismo. Las melodías, al contrario, se alteran con mayor facilidad. Diríase que solo el texto conserva la entidad de cada romance mientras que las melodías se van adaptando a los gustos de los tiempos y las latitudes<sup>214</sup>. Es en el romancero sefardí donde mejor podemos constatar este hecho. Buena parte de los romances sefardíes recogidos por todo el mundo reproducen el catálogo de romances habituales en el momento de la salida de los judíos españoles de la península. En cuanto a las melodías, son tan variadas como los países y pueblos en los que los sefardíes se han establecido. Las observaciones de etnomusicólogos como Judit Cohen<sup>215</sup> nos han alertado sobre esta divergencia en la “fidelidad” de la transmisión al mostrarnos esta riqueza de estilos musicales en textos claramente vinculados. De nuevo, memoria y olvido en funcionamiento.

Pero lo verdaderamente interesante en este proceso de transmisión es el hecho de que las variantes no son reconocidas por los intérpretes de manera que para ellos, la versión que cantan es la auténtica. Las informantes tienen la percepción de que los romances son relatos muy antiguos recibidos fielmente por tradición de generación en generación. No les es posible remontarse en la secuencia de transmisión más allá de dos o tres eslabones, pero es suficiente para sustentar la ilusión de que proceden de tiempos inmemoriales.

Sabemos que no es así en muchos casos; que hay romances que no sobrepasan las cinco o seis décadas pues los hechos que relatan están documentados y fechados, como es el caso del *Crimen del barbero de la calle San Pablo* que nosotros hemos recogido. Y aun en el caso de los romances más antiguos, los que está documentada su existencia en los siglos XV y XVI, la multiplicación y superposición de variantes, las interpolaciones de unos romances en otros y muchos otros fenómenos señalados por los filólogos, prueban un laxo rigor en la fidelidad de la transmisión. Por lo que se refiere a las melodías, la fiabilidad es todavía más baja pues, como ya se ha mencionado, tienen la virtud de acomodarse con suma facilidad a los gustos y novedades de cada época.

---

<sup>214</sup> Manuel García Matos trató de encontrar en su artículo “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado “De música libri septem” (GARCÍA MATOS, 1963) vínculos entre las melodías populares contenidas dicho tratado de Francisco Salinas y melodías actuales recogidas de la tradición oral. En nuestra opinión, las semejanzas que se dan entre unas y otras no permiten concluir como hace el profesor García Matos una “pervivencia” de tales melodías, sino tan solo de ciertos rasgos, de cierto aire que nos las hacen reconocer como familiares

<sup>215</sup> La hemos escuchado defender esta tesis con vehemencia en su charla “De-mistificando la canción judeo-española”. Véase también (COHEN, 1999)

Observamos aquí con la mayor claridad la estrategia combinada del olvido y la memoria trabajando a favor de la autenticidad del testimonio. Es un ejercicio de memoria que necesita sin embargo del olvido de ciertos detalles para poder "garantizar" la fidelidad de la transmisión y, derivada de ella, la autenticidad de lo transmitido. Es la segunda forma del olvido, la del *suspense*, que olvida lo anterior y lo porvenir para dotar de actualidad y autenticidad a lo que se está cantando en el instante actual. Por supuesto, no es un fenómeno exclusivo del romancero. Se trata, por el contrario de un rasgo común a las expresiones musicales de tradición oral

#### **6.2.4. *Recuerdo en la rememoración***

La tercera forma del olvido de Augé, el *comienzo*, nos parece a primera vista muy difícil de apreciar en el proceso que está siguiendo el romancero. No parece posible que esta tradición renazca en el momento actual porque debido a muchos factores, la percepción que la sociedad española actual tiene de los romances y del folclore en general (al menos de su mayor parte) es muy negativa. El mismo camino que ha conducido a la palabra 'folclore' a convertirse en un término despectivo ha recubierto todas las manifestaciones que se incluyen bajo su denominación de un halo de conservadurismo y vetustez que las arrinconan en reductos cada vez más pequeños. Sin embargo, la tradición oral popular conserva un sello de autenticidad que atrae a los creadores actuales que, si son sensatos, saben que consciente o inconscientemente beben de ella. Una vez más se cumple la máxima de Eugenio d'Ors<sup>216</sup> "Todo lo que no es tradición, es plagio".

No hemos de ver la muerte del romancero como un punto final, sino como el sacrificio de un rito por el que renace transmutado. Como nos dice Augé, la memoria y el olvido guardan la misma relación que la vida y la muerte. "Vida y muerte solo se definen una con relación a la otra y la omnipresencia del sacrificio en las religiones humanas expresa esta constricción de orden semántico. La vida de unos necesita de la muerte de otros." (AUGÉ, 1998, pág. 20). Habrá una rememoración del romancero olvidado y la veremos como un comienzo, como una inauguración radical, pero el precio a pagar es el sacrificio del pasado. Hemos de estar atentos para detectar este

---

<sup>216</sup> "Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagí" («Glosari. Aforística de Xènius», XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911)

resurgir del romancero porque indudablemente va a aparecer transfigurado y por lo tanto irreconocible. En el apartado siguiente ensayamos una posibilidad de inauguración.

### **6.3. Memoria y olvido del Romancero**

El romancero, como tantas otras manifestaciones de la tradición oral se halla prácticamente olvidado. Siendo un género que parece diseñado para ser recordado, para su anclaje en la memoria, a primera vista sorprende menos su supervivencia durante siglos que su actual desaparición. En una primera aproximación, lo vemos como una víctima más del ansia devoradora de la modernidad que, sin volver nunca la mirada atrás, se va deshaciendo de lo obsoleto nada más aparecer la novedad, cada vez más efímera, que lo sustituye. Pero una mirada más sutil –más posmoderna– le resta gravedad a esta pérdida y nos la descubre como signo revelador de una cultura viva y plural como es la nuestra. Ante el “vasto erial de ruinas” lejos de caer en la melancolía y el lamento, asumimos el reto que se ofrece a la antropología actual: ensayamos la “disciplina del presentimiento” (Augé) mirando también hacia el futuro.

En las palabras que siguen vamos a tratar de profundizar en esta realidad del romancero descompuesto sirviéndonos de una metáfora: la de las ruinas. Marc Augé ha sentido fascinación por el enigma que las ruinas nos plantean, pero ya antes nuestra María Zambrano tuvo similares intuiciones y dedicó palabras memorables a la experiencia de la contemplación de las ruinas. Seguiremos los pasos de ambos autores para elaborar una lectura diferente del romancero que decae. El paralelismo que estableceremos nos parece razonable y justificado, pero también difícil, por cuanto hemos de sustituir el espacio físico que ocupa la ruina monumental por un espacio virtual de la memoria colectiva. Ambos espacios están siendo desalojados y están perdiendo la claridad y nitidez que tuvieron un día. Ambos están siendo invadidos por una realidad ajena que los coloniza. La contemplación de este fenómeno dará pie para una reflexión sobre la contienda humana para vencer el paso del tiempo.

Antes de nada, posicionémonos ante el prejuicio etnocéntrico para sobrepasarlo. Todo el valor y el sentido que atribuimos a las ruinas es resultado de nuestro modo de pensar occidental, pues “en los países en los que tradicionalmente trabaja el

antropólogo, las ruinas no tienen nombre ni estatuto<sup>217</sup>. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes.” (AUGÉ, 2003, pág. 27). Es decir, somos nosotros los que con nuestra mirada creamos la ruina porque la vemos como tal. Lo mismo ocurre con el paisaje: “no hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje” (ibídem pág. 46). Pero la conciencia de que somos creadores de una realidad cuyo sentido solo está en nosotros, no nos impide continuar construyéndola y extraer conclusiones de la experiencia: “...Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos: sin embargo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir en ellas es una especie de tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo” (Ibídem, pág. 50).

Es decir, la contemplación de las ruinas, además de un ejercicio estético alberga una revelación, la percepción de una dimensión del tiempo diferente a la habitual. “La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación solo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo... las ruinas producen una fascinación derivada de ser algo raro: una tragedia, mas sin autor. Una tragedia cuyo autor es simplemente el tiempo; nadie la ha hecho, se ha hecho.” (ZAMBRANO, 2011, pág. 257).

Vemos cómo la idea de tiempo aparece inmediatamente asociada a las ruinas, pero no se trata del mismo tiempo en ambos autores. Para Augé sería un tiempo puro: “el tiempo «puro» es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas” (Ibídem, pág. 47). Para Zambrano, sin embargo, se trata de “un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y que aún prosigue... Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro que nunca fue, caído en el ayer y que lo trasciende... Y padecemos aun el futuro que nunca fue presente” (ibídem, pág. 258). Es decir, nada de un tiempo sin historia, sino todo lo contrario, preñado de ella. Una historia que, además, se hace tragedia: “Porque ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo”

---

<sup>217</sup> Una cruel constatación de este hecho la tenemos en estos días en la destrucción de patrimonio que el Ejército Islámico está llevando a cabo en los territorios que domina. Solo ante los ojos occidentales tal destrucción es dolorosa.

(ibídem, pág. 259). Y aún más, tragedia personal: “Y así, las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal –entre la personal historia– y la historia. Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aún deja entrever que, de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de la libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones” (ibídem, pág. 257).

Estas reflexiones sobre las ruinas son a nuestro entender aplicables a la realidad de un romancero en decadencia final. La propia UNESCO ha entendido hace algo más de una década, la necesidad de ampliar el concepto de patrimonio a ciertas realidades inmateriales y curiosamente, son prácticas literarias y musicales las más abundantes en su creciente catálogo; además de las primeras que fueron incluidas en él. Creemos pues legitimada la asimilación de las ruinas al patrimonio inmaterial que es el romancero, el cual, tras un pasado esplendoroso, hoy día solo podemos encontrarlo en la memoria de muy pocas personas de avanzada edad que no han podido transmitirlo a la siguiente generación de la misma manera que ellas lo recibieron. Las bellas palabras de María Zambrano y Marc Augé acerca de las ruinas nos alumbran en el análisis de la realidad del romancero y nos ofrecen una nueva luz esperanzadora. Ese romancero decadente es símbolo y signo de lo que hemos sido como españoles. Hay en él ideas, actitudes, estribillos y cantinelas que los españoles vienen rumiando, mascullando y canturreando desde varios siglos atrás. De todo ello no queda en la memoria actual sino algunas ideas –quizá más de lo que parece–, unos pocos versos y ciertos rasgos melódicos que aún nos permiten reconocer como españoles o andaluces ritmos y melodías actuales. Visto así, presenta el aspecto de una ruina. Los restos de muro, capiteles caídos, fragmentos de pintura o esculturas decapitadas son aquí romances truncados, versos sueltos, giros melódicos distorsionados... ecos fragmentarios de una música que se apaga. La reflexión sobre esta realidad nos produce las mismas sensaciones que la contemplación de las ruinas. La mirada a través del romancero del pasado que fue y del futuro que no ha de llegar suscita la misma sensación de atemporalidad, la misma percepción de un tiempo “puro” o histórico, la misma visión de la tragedia de lo humano vencido y vencedor del tiempo.

¿Vencedor? ¿Dónde está la victoria? Para descubrirla hemos de echar mano de una nueva metáfora que tanto Zambrano como Augé han sabido encontrar. Muchas veces, parte del encanto de las ruinas está en el modo en que la naturaleza las

coloniza<sup>218</sup> “como un delirio de la vida que nace de la muerte” (ZAMBRANO, 2011, pág. 259). Por eso nos defraudan las acciones restauradoras y conservadoras de las ruinas, porque traicionan su verdadera significación y, pese a su buena intención no dejan de parecernos un atentado. “Solo el abandono y la vida vegetal naciendo al par de la piedra y de la tierra que la rodea, abrazándola, invitándola a hundirse en ella dejando su fatiga, hace que la ruina sea lo que ha de ser: un lugar sagrado” (Ibídem, pág. 260). Porque para María Zambrano la ruina que más conmueven es la de un templo y, a su vez, “toda ruina tiene algo de templo... lugar sagrado... porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte; el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso.” (Ibídem, pág. 259).

¿Y en nuestro caso? ¿Dónde encontramos ese medio natural que abraza y engulle la ruina del romancero? Lo vamos a encontrar en las manifestaciones musicales actuales y en nuestro caso andaluz en el flamenco. Tanto ciertos rasgos melódicos del flamenco como algunos versos sueltos y expresiones que aparecen en el mismo están tomados directamente del romancero. Cuando en los años setenta el flamencólogo Luis Suárez Ávila (SUÁREZ ÁVILA, 1971) encontró en El Puerto de Santa María unos gitanos que medio recitaban, medio entonaban<sup>219</sup> los romances de Gerineldo, de Blancaflor, etc. supuso una novedad en el mundo de la flamencología. Representaba algo así como el hallazgo del eslabón perdido entre el flamenco y la tradición popular tradicional. Sin duda lo era, aunque no es el único, pues a través de otras manifestaciones (las saetas, las aradas, llamadas “pajaronas” en Bujalance, etcétera) se han visto las conexiones entre ambos universos de tradición musical. El caso del romancero es el más sutil. Después otros cantaores han interpretado esporádicamente versiones de romances tradicionales, como el de Tamar tan popular entre los gitanos y que también recogió Lorca en su Romancero gitano. Pero lo más interesante es la presencia en algunos cantes, preferentemente en las bulerías, de versos sueltos, expresiones del romancero que, aisladas de su contexto han perdido o incluso

---

<sup>218</sup> También Albert Camus celebraba esta presencia: “En el matrimonio de las ruinas con la primavera, las ruinas han vuelto a convertirse en piedras y, perdiendo el lustre que les impuso el hombre, han regresado de nuevo a la naturaleza... los muchos años han devuelto a las ruinas a la casa de su madre” (CAMUS, 1981, pág. 54)

<sup>219</sup> Los textos que nos cantan en estas versiones son los tradicionales, muy modificados, pero no las melodías que ya son completamente flamencas.

tergiversado su sentido, pero que se siguen cantando y guardan así la reminiscencia de la tradición del romance. Dos ejemplos ilustrarán lo que estamos argumentando.

En su estudio de las bulerías, Silvia Calado (CALADO OLIVO, 2009) recoge la siguiente letra:

*La que me ha dado el pañuelo  
fue una gitana mora  
mora de la morería  
que lo lavó en agua fría  
me lo tendió en el romero  
y le canté por bulerías  
mientras se secó el pañuelo*

que podemos comparar con los versos del romance de *Don Bueso* según lo recuerdan aún nuestras abuelas (en Andalucía, en casi toda España y en el romancero sefardí, donde es muy corriente este romance):

- Apártate, mora bella, deja beber mi caballo	apártate, mora linda, agua fresca y cristalina.
- No soy mora caballero, me cautivaron los moros	que soy cristiana cautiva, por Pascua de mayo florida.
- ¿Te quieres venir conmigo	hacia los montes de Oliva?
-Y la ropa que yo lavo,	¿dónde me la dejaría?
-La de hilo y la de holanda	en mi maleta metida
y la que no valga nada,	por el río abajo iría.
-Y mi honra, caballero,	¿dónde me la dejaría?
- Y en la punta de mi espada	que va en mi pecho metida ....

[Versión de Palma del Río de Ramona Ruiz Ruiz, (72 a).]

El parecido es evidente. Los mismos elementos: la mora, el agua fría, la ropa fina lavada en ella; eso sí, libremente elaborados y perdido ya el sentido narrativo del romance, aunque se sigue sobreentendiendo la vinculación entre la ropa blanca y la honra, que es el tópico que se conserva.

Un caso parecido se da en la letra de las bulerías de la Repompa que canta Carmen Linares (1997) cuando dice:

*- ¡Ay, padre cura! Mi “marío”  
me quiere pisar el pie.  
- Déjalo que te lo pise  
si te da bien de comer.*

cuyo tema está tomado del romance de *La mujer del molinero y el cura*:

*Si usted me escuchara un rato,                      le contare el estremé,*



*lo que le pasó a un tahonero  
Un fraile la pretendía,  
se lo cuenta a su marido  
–Convídalo para esta noche*

*un día con su mujer.  
la andaba pisando el pie.  
y no sabe lo que hacer.  
que traiga bien de comer.*

[Versión de San Sebastián de los Ballesteros de Josefa Mariscal Aguilera (78 a), Dolores Ríder Baena (65a), Ana Alcaide Estévez (55 a).]

Aquí está invertido el sentido, convirtiendo lo que en origen era una burla jocosa del matrimonio hacia el cura en, quizás, una macabra justificación del maltrato sufrido por la esposa.

Son solo dos muestras de lo que el espíritu creador del flamenco hace con la herencia recibida en el romancero. La asimila previa digestión. Con razón los flamencos llaman cante omnívoro a la bulería. Como vemos ya no hay interés por conservar y transmitir el relato completo, sino en extraer retazos sueltos, los más llamativos, y elaborarlos de una forma nueva.

En el caso de la música las cosas son distintas. No reconocemos ni en las versiones flamencas de romances ni en los versos sueltos que encontramos aquí y allá las melodías con que eran cantadas en el romancero. Tampoco en el flamenco en general encontramos tal o cual tema musical del romancero. La música del flamenco es distinta tiene otro aire. Y, sin embargo, si oímos con atención encontramos el parentesco. Hay ciertos rasgos que lo revelan:

- La insistencia en el modo de *mi*,
- los giros característicos de arranque y cierre de las frases,
- la estructura en cuatro incisos que se encuentra en la base de los tercios de una soleá o unos tientos,
- el perfil en arco de las frases melódicas del flamenco que, con muchas matizaciones, podríamos someter a los procedimientos de análisis que hemos empleado para las melodías del romancero.
- la típica polimetría/polirritmia que encontramos en muchos temas del romancero, que se ha trasladado al flamenco en el compás de 12 tiempos de la soleá, bulerías, etc. y en el compás por seguiriyas.

Porque en el flamenco, todo está muy modificado:

- La melodía flamenca tiene una tendencia al arabesco y la floritura en los melismas –melismas que ya se apuntan en la canción andaluza tradicional, pero que aquí se desarrollan sobremanera.
- El acompañamiento armónico de la guitarra, por una parte homogeniza los giros melódicos para adaptarlos a las secuencias de acordes adoptadas; por otra, descubre nuevas posibilidades, nuevos sonidos procedentes de los acordes novedosos que el flamenco va incorporando.
- La presencia del baile, impone un ritmo mecánico que en el romancero, simplemente cantado, es mucho más libre<sup>220</sup>. No obstante, los cantaores flamencos han sabido conservar esa plasticidad rítmica de la melodía que se superpone al metro constante del compás.

Y podíamos seguir enumerando diferencias, que son muchas y que hacen que el flamenco se aleje mucho del universo musical del romancero, pero, a nuestro entender, es indudable el vínculo. El flamenco es un fenómeno musical único y revolucionario pero no ha nacido de la nada. El sustrato del que se ha nutrido ha sido la amplísima tradición de cantares que se encontraban en las bocas y las mentes de los andaluces y andaluzas de los siglos XVIII y XIX. Y buena parte de esa tradición se basa en el romancero. Ya en los estudios de Menéndez Pidal se adivinó esta reconversión continua de los romances describiendo un proceso que, sin salirse del ámbito de los romances, se asemeja mucho al descrito por nosotros: “Así, esas versiones pésimas, donde fermentan en descomposición tantos restos poéticos de otras edades, se nos presentan desde luego como el mantillo donde puede vegetar y florecer nueva vida artística; ellas contienen siempre, a pesar de su corrupción, una ruda apetencia de idealidad que puede germinar en todo momento...”. Vemos que no falta la metáfora natural y que lo que aplica a ciertos romances recogidos en su momento (y que vale para muchos de los romances recogidos en nuestro romancero cordobés) bien puede aplicarse al flamenco, al pasado y al actual. Por consiguiente, el romancero está ahí. Transmutado, si se quiere, reciclado, reconvertido en algo que ya no es romance porque ha sido fagocitado por una tradición nueva como una ruina es engullida por el bosque que la rodea. Podríamos decirlo con María Zambrano y en su lenguaje más elevado: “la historia se ha hundido en la

---

<sup>220</sup> Menéndez Pidal ha descrito algunos bailes que emplean romances, como la Danza Prima asturiana (MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia. Vol.II*, 1968, pág. 374 y ss.) o el “baile de tres” de Las Navas del Marqués (Ávila) (*Ibidem*, pág. 295 y ss.) pero se trata de casos muy excepcionales porque no es lo propio del romance el baile.

naturaleza y aún le sirve de pasto, como en un sacrificio ritual”. Sacrificio del romancero por el que cobra nueva vida.

### 6.3.1. *¿España sin romances?*

Cuando Menéndez Pidal comienza a interesarse por el romancero observa con desasosiego que las versiones de la tradición oral que se van recogiendo proceden de Asturias, Cataluña, Portugal, Andalucía, ... En definitiva, de la periferia. Le duele que Castilla, solar en el que habían tenido lugar las más de las historias relatadas por los romances viejos, permanezca muda. Le duele una “Castilla sin romances”. Puso mucho empeño en encontrar la veta romancera en pueblos y aldeas castellanos convencido de que habría de hallarla, y finalmente sus esfuerzos obtuvieron brillantes resultados. El desánimo, el agotamiento, la pobreza y la incultura que abatían a la población castellana no conllevaron el olvido de la tradición del romancero. Afilando su pericia y la de sus colaboradores, acertaron a encontrar también allí los informantes que conocían viejas versiones y variantes de los romances tan buscados.

Hoy nos encontramos en una tesitura bien distinta. El ingreso, por fin, de España y su sociedad en la modernidad ha alterado, aquí como en todas partes, los modos de vida tradicionales de manera que, lo diremos una vez más, el romance ya no vive entre las gentes, se olvida de sus memorias, se pierde irremisiblemente.

Hay quienes, ante este estado ruinoso en el que hoy aparece el romancero de tradición oral, se sienten desolados y creen en la posibilidad de alguna acción de restauración o al menos de conservación. Como ocurre con los monumentos físicos, tales empresas no conducen sino a enmascarar la realidad restándole, además, parte de su decadente belleza. En nuestra opinión el proceso es imparable. El olvido está haciendo su trabajo. Ante esta realidad no nos cabe sino consagrarnos a los ritos del tiempo que nos enseña la antropología: Rituales de *retorno* que nos permitan recuperar aunque sea momentánea e ilusoriamente la grandeza del romancero, a costa de olvidar por un momento el erial de ruinas del presente y el futuro inmediato; rituales de *suspense* que nos permitan sentir el presente vivo de una tradición no agobiada ni por su pasado abrumador ni por su incierto futuro; rituales de comienzo que nos permitan concebir la inauguración de una tradición nueva aun a costa de sacrificar el pasado.

- CONCLUSIONES

En las páginas precedentes nos hemos acercado desde diferentes perspectivas al romancero oral de la provincia de Córdoba. Un vez asimilado este en su amplia variedad y diversidad y en sus rasgos característicos, una vez contemplada su riqueza musical y también su valía, desigual pero importante, estamos en condiciones de formular ciertas consideraciones finales que sirvan como conclusión de nuestro trabajo. En estas consideraciones se recogen, obviamente, resultados y conclusiones que ya se han argumentado y justificado donde correspondía por lo que evitaremos en lo posible la repetición de tales argumentos limitándonos a consignar resumidos los resultados de los mismos.

Nos preguntábamos al comienzo del trabajo acerca de su necesidad y oportunidad. Creemos que, concluido el mismo, ha quedado suficientemente justificada su realización, lo que se concreta en el cumplimiento de los objetivos que nos habíamos planteado.

1. Ha quedado confirmada la presencia del romancero en la provincia de Córdoba en toda su extensión y amplitud, lo que hasta ahora no pasaba de ser una conjetura bien fundada. El número de temas romancísticos recogidos es similar a los presentados en las colecciones de Cádiz, Huelva y Sevilla por lo que podemos concluir que la extensión del fenómeno en nuestra provincia es similar a la del resto de Andalucía. Sí que destaca el mayor número de romances de ciego que presentamos en nuestra colección de los que es habitual en colecciones de este tipo, pero creemos que se debe a que aquellas colecciones que se han elaborado con fines filológicos y literarios han podido desatender este segmento del romancero. Las colecciones más recientes realizadas por Miguel Manzano en las provincias de León y Burgos nos ofrecen una proporción similar entre romances de ciego y tradicionales.
2. Tras el registro grabado y la transcripción de las 487 melodías de romances, hemos realizado el análisis de todas ellas, para lo que hemos tenido que acomodar las metodologías conocidas de la manera que ya se ha especificado.
3. De estos análisis hemos extraído interesantes datos que nos han revelado las características más destacadas de nuestro repertorio cordobés.

4. La comparación de nuestro repertorio con otras colecciones similares no se ha llevado a cabo en la extensión y profundidad que serían deseables. Y ello, no porque sea esta una operación que carezca de interés para nuestro estudio, sino porque es una tarea muy ambiciosa que excede el límite hasta donde nuestro trabajo alcanza. Sí se ha procurado consultar al menos las versiones musicales de los romanceros y cancioneros andaluces, aunque siendo estos tan parcos en la inclusión de melodías no puede extraerse más conclusión que el parentesco muy cercanos entre las melodías empleadas en las distintas provincias andaluzas.
5. Finalmente, hemos dedicado el capítulo sexto de nuestro trabajo a una reflexión sobre la memoria y el olvido a propósito de la desaparición del romancero y descubrimos una posibilidad de continuidad aunque velada en la vitalidad actual del flamenco.

En cuanto a la dificultad de orientación de este estudio planteada en la introducción, hemos comprobado a medida que avanzábamos que no es fácil escapar de la lógica maniquea que denunciábamos. Hemos tratado de conjugar, con la mayor sencillez y honestidad, una atención rigurosa a los hechos exclusivamente musicales con un pensamiento antropológico-filosófico que nos ha sido sugerido por el propio objeto de estudio. Creemos haber alcanzado también el objetivo de atender ambos aspectos aunque quizás de manera un tanto desequilibrada y posiblemente inconexa. Es cierto que la Etnomusicología ha fracasado hasta ahora en encontrar una relación sólidamente demostrada entre las estructuras musicales y los aspectos sociales y psicológicos del hecho musical y que es un terreno difícil y muy dado a la especulación. Pese a todo, hemos tratado de hacer nuestra pequeña contribución hacia una visión más amplia del fenómeno del romancero.

En el panorama de la Etnomusicología española actual, como ya hemos señalado en repetidas ocasiones, nuestro estudio parece situarse en una posición conservadora. No es así en realidad. Lo cierto es que hemos atendido con igual interés al trabajo de los folcloristas tradicionales y a los etnomusicólogos de “última generación”. En ambos encontramos utilidad y provecho. Y creemos que es posible la síntesis que preconizaba Ramón Pelinski. Hemos seguido sus indicaciones en la medida en que eran aplicables a nuestro trabajo. Y nuestra conclusión es que es posible aproximarse a un repertorio de música de tradición oral como el que aquí tratamos desde una perspectiva tradicional

que conlleva la transcripción y el análisis de las melodías y, al mismo tiempo, cuestionarse sobre la viabilidad de una pervivencia de este repertorio a través de mecanismos en los que el olvido y la memoria entran en juego de forma combinada. Y para cada uno de estos acercamientos, resulta útil el otro. Pues, por un lado, solo el conocimiento profundo del repertorio del romancero que nos proporciona su análisis y su estudio nos permitirá reconocer sus transformaciones y nuevos avatares. Y, por otro lado, la observación de los mecanismos de la memoria nos informa acerca de los complicados procesos que han conducido al estado presente del repertorio. Y de esta doble reflexión llegamos, por ejemplo, a la conclusión ya atisbada por Brailou de que es inútil tratar de reconstruir la genealogía de un canto mientras que lo que conviene es profundizar en ese rasgo tan marcado de la transmisión oral: la tendencia a la variación.

Visto ahora nuestro trabajo desde la perspectiva de los estudios literarios del romancero, debemos remarcar que su realización viene a confirmar aquellos rasgos que ya se habían señalado por los recopiladores y estudiosos de otros romances andaluces<sup>221</sup>: su concordancia con los otros romanceros peninsulares, la pérdida de temas antiguos, la abundancia de temas religiosos, la tendencia a la simplificación y mutilación de las historias y la variedad y riqueza de las melodías. A estos rasgos podemos añadir otro que nos parece característico de la práctica andaluza y que es la abundancia y originalidad de estribillos internos o muletillas en el romancero tradicional y en el vulgar<sup>222</sup>; y sobre todo en este último. No es que sea una práctica exclusiva andaluza pues encontramos estos pequeños estribillos en toda la geografía del romance, pero no con la frecuencia y variedad de combinaciones que han aparecido en nuestro repertorio cordobés.

También ha quedado mostrado cómo las ideas sustentadas en contextos filológicos acerca de la importancia menor de la melodía de un romance son completamente desacertadas. Como ya justificamos en el punto 2.2.4., ni la melodía es un mero soporte sin valor musical, ni se da en la medida que entienden los filólogos ese baile de melodías que les permite aparecer con tal o cual romance. Hemos mostrado cómo el préstamo de melodías, que ciertamente es una posibilidad fácil y de hecho se da, no está ni mucho menos generalizado y ocurre solo en determinadas circunstancias (contaminaciones del texto, reverberaciones del contenido, etc.). Por el contrario, se

---

<sup>221</sup> Ver apartado 2.2.2.

<sup>222</sup> No así en el se ciego en el que no hemos encontrado un solo caso.

puede establecer un vínculo entre cada romance y su melodía o sus melodías, pues a medida que se prolonga la vida de un romance va conviviendo con un número creciente de versiones melódicas. El número de estas es indicativo pues de la antigüedad del romance.

Ya en el terreno de la metodología, podemos destacar como conclusión la importancia del trabajo de campo ya que desde el principio ha sido este el que ha venido orientando la dirección que habría de tomar nuestro trabajo. La forma que finalmente adopta este es aquella que a nuestro entender refleja mejor la realidad que nos hemos encontrado. Reiteramos que lo recogido en este cancionero es solo una pequeña parte del material que hemos registrado. El resto permitiría elaborar un completo cancionero y un volumen de literatura oral no cantada con poemas, oraciones, cuentos, etc. Es un trabajo que excede los límites que nos hemos planteado en esta tesis por lo que solo apuntamos su posibilidad.

Por lo que respecta a la transcripción, concluimos que el análisis confirma la validez de los rasgos que denotamos como pertinentes y que han servido de guía en el trabajo de plasmación de las melodías de nuestro repertorio sobre el pentagrama. Se confirman, por consiguiente el carácter circular de las melodías pensadas para su repetición reiterada, la diversidad y asimetría de las fórmulas métricas empleadas, la presencia frecuente del modo de *mi*, el predominio de la conducción por grados conjuntos, la preferencia por ciertos perfiles melódicos, la preponderancia del canto silábico y la tendencia a los *tempi* alegres. Somos conscientes de que en este punto se esconde cierta sospecha de circularidad, pues como señalábamos en el punto 3.2. el establecimiento de los rasgos pertinentes ya parte de un conocimiento del repertorio que condiciona no solo la transcripción, sino el mismo análisis, por lo que resulta esperado que este análisis confirme la buena elección de los mismos. No obstante, a nuestro juicio, obramos con suficiente objetividad, pues se trataría de un proceso parecido al de elección del instrumento de medida adecuado a aquello que queremos medir y cuyos rasgos se nos muestran de antemano. Si la herramienta se ajusta a ellos no solo indica que la elección ha sido adecuada, sino que el objeto responde a nuestras expectativas previas. En conjunto, las transcripciones que hemos realizado, muy cuidadosas con ciertos detalles, menos precisas en otros, nos han resultado útiles para poder practicar los análisis y extraer las conclusiones pertinentes.

Del mismo modo, ha sido eficaz la clasificación y ordenación de los documentos elegida, pues ha facilitado tanto el manejo de todos ellos como la consulta comparada con otros repertorios. La ventaja que podría haber supuesto una clasificación regida por criterios musicales creemos que se suple con las tablas analíticas comparativas que permiten acceder a cualquier melodía a través de sus características y comparar entre sí las que presenten algún rasgo común. Igualmente puede observarse en las tablas la frecuencia con la que aparece cada tema, si es muy popular o raro, si se presenta en varias versiones o en versión única.

Desde la perspectiva que nos ofrecen los análisis ya realizados, colegimos que la metodología que seleccionamos de autores como Manzano, Weich-Shahak, Crivillé i Bargalló o Joaquín Díaz ha resultado adecuada y ha arrojado resultados valiosos. Los análisis de las estructuras formales, de los sistemas tonales y modales, de los perfiles melódicos y el ámbito de las melodías, de los incipits y finales, de las organizaciones métricas y de los estilos han ayudado a perfilar una imagen de la melodía del romance a través de sus características bastante nítida.

Creemos que buena parte de los resultados más interesantes de nuestro estudio están relacionados con la valoración y comparación que hemos realizado de versiones y variantes. Cabe destacar en primer lugar el vínculo que se establece entre los temas melódicos y los textos de los romances. La afirmación que normalmente solemos encontrar es la contraria<sup>223</sup>. Nuestra opinión es que cada melodía está unida en principio a un romance. El hecho de que un romance pueda encontrarse en varias versiones melódicas no invalida nuestra tesis. Tampoco el que la misma melodía pueda encontrarse en dos o más romances, pues como ya explicamos en su momento este trasvase se puede explicar como una contaminación a través del texto, bien sea mediante algún verso del principio, por la similitud del argumento o por algún mecanismo similar. Al margen de esta importante conclusión, creemos haber contribuido también a describir los mecanismos que operan en la variación producida por la transmisión oral, detallando los rasgos que se conservan con mayor firmeza y aquellos que más fácilmente se modifican.

No nos extenderemos aquí en la reproducción de las conclusiones del análisis que ya detallamos en su momento, limitándonos a enumerarlas resumidamente. Estos

---

<sup>223</sup> Véase (MANZANO ALONSO, *Cancionero popular de Burgos III. Cantos narrativos*, 2003, pág. 40)



resultados conforman una serie de rasgos que en conjunto perfilan el tipo de melodía con que se acompañan los romances en nuestra provincia. Dadas las fuertes semejanzas que existen entre las melodías de los romances de nuestro repertorio y aquellas que conocemos por otras fuentes, tanto de Andalucía como del resto de la península, creemos que estas características son, grosso modo, extrapolables al conjunto del romancero.

- Dentro de la general homogeneidad de las estructuras formales se percibe una gran inventiva y originalidad en los detalles. Son pocas las melodías que se cantan como una letanía apareciendo la mayoría en distribución estrófica de cuatro o más incisos melódicos. Las estrofas se configuran con cuatro incisos o, muy corrientemente, con solo dos. En este caso y para completar los cuatro incisos mínimos, se hace necesaria bien la repetición de un hemistiquio o de ambos, bien la introducción de un estribillo interno, bien la combinación de estas dos posibilidades.
- En la variedad de estribillos internos y en sus imaginativas disposiciones en las estrofas encontramos uno de los rasgos más llamativos del repertorio.
- Se ha comprobado la importante presencia de la modalidad en el romancero cordobés, particularmente de los modos de *mi* y de *do*. No es claro la inclinación hacia los sistemas tonales que podría haberse presagiado en el repertorio más nuevo, el romancero de ciego. Sin embargo, sí que destaca en este último una preferencia por el modo menor y el modo de *mi* frente a los correspondientes modo mayor y modo de *do*.
- Globalmente, el ámbito de las melodías no es muy amplio. En la mayoría de los casos está en torno a una octava, sobrepasando la novena en pocas ocasiones.
- Podemos concluir que las melodías del romancero se ajustan mayoritariamente a dos prototipos de perfil: el que presenta un ascenso en el primer inciso para ir descendiendo en los siguientes (tipo I) y el que divide la frase por la mitad estableciendo dos unidades independientes (tipo VI), siendo este último el más frecuente.
- Pese a la brevedad y la aparente sencillez de las melodías del romancero encontramos en ellas una enorme variedad de fórmulas rítmicas,

combinaciones métricas tanto regulares como irregulares, polimetrías, polirritmias, etc., lo que hace del rítmico uno de los aspectos más interesantes del repertorio.

- Hay una marcada tendencia hacia los comienzos anacrúsicos y los finales femeninos, aunque las restantes fórmulas también aparecen.
- El estilo preponderante en el conjunto del romancero es el que hemos denominado narrativo lírico. El corpus que conocemos como Romancero tradicional y vulgar nos ofrece en conjunto una tendencia hacia el estilo narrativo severo que en el Romancero de ciego se desvía hacia el estilo narrativo lírico y el de tonadilla. Como ya hemos indicado es esta conclusión la que nos parece más débil dada la dificultad que en ocasiones se nos ha presentado de encasillar alguna melodía en estos estilos.

Pero además de estas conclusiones musicales, hemos tratado de entender el fenómeno del romancero que nos hemos encontrado enmarcándolo en el contexto en que se ha cantado habitualmente. En este punto nos planteábamos la posibilidad de contextualizar el romancero en un entorno que fue aquel en el que lo aprendieron e interpretaron las informantes; un entorno que ya no existe. Por eso nos decantamos por situarlo en el contexto actual, un marco en el que no encaja y en el que aparece aparentemente fuera de todo juego. Cuando hemos tratado de entender el porqué de esta inadaptación y del consiguiente olvido, hemos encontrado que quizás no sea este el último estertor de la larga y plena vida del romancero. Hemos analizado las causas de la profunda crisis que atraviesa, señalando que son distintas y más graves que las que en otros momentos lo han amenazado. Hemos profundizado en el proceso por el que el romancero a lo largo de los siglos ha venido actualizándose, rehaciéndose, renovándose; comprobando cómo el olvido ha sido un instrumento imprescindible de la memoria. Hemos igualmente tratado de entender cómo la misma práctica del romancero de la tradición oral ha sido un juego constante de la memoria para el cual el romance es una pieza perfectamente diseñada. El estudio de todos estos aspectos nos ha permitido constatar cómo la práctica de cantar romances como una forma de recreo y de educación ha estado fuertemente arraigada en la población española hasta prácticamente ayer.

De la mano de Marc Augé y María Zambrano hemos tratado finalmente de reflexionar acerca del hecho de que esta tradición tan enraizada esté desapareciendo del

recuerdo de las gentes. Debemos entender que, aunque nuestra mirada hacia el pasado suele congelar los fenómenos en una imagen estática, el romancero nunca fue una manifestación cerrada. Siempre estuvo en constante evolución y renovación. El paso que hoy atraviesa es uno más de los avatares que en su dilatada historia ha experimentado. Sin duda el más revolucionario y arriesgado. Nuestra cultura tiene la necesidad de olvidar muchos elementos del pasado y el romancero está siendo uno de ellos. Su contemplación es ya la de una auténtica ruina. Pero ese olvido es también la condición que permite conservar la memoria de lo que fuimos. El romancero reaparecerá en una forma que ni siquiera sospechamos. Tal vez no estemos aún en condiciones de vislumbrarlo, tal vez esté ya ahí sin que seamos capaces de identificarlo. Cuando lo hagamos podremos reconocer una vez más que somos herederos de la tradición, esa idea que tanto nos reconforta. Para identificarlo necesitamos haberlo conocido antes. Este trabajo ha pretendido ser una pequeña contribución a ese conocimiento de lo que fuimos con la esperanza de que nos ayude a entender la realidad en la que hoy vivimos y a encarar el futuro que tenemos por delante.

- BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, G. (1885). "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* .
- ALONSO, A., CRUZ, A., & MORENO, L. (2003). *Romancero cordobés de tradición oral*. Córdoba: Librería Séneca.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1981). *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALVISO, R. (2011). "What Is a Corrido? Musical Analysis". *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 29, , 58-79.
- ANDRÉS, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- AROM, S. (1969). "Essai d'une notation de monodies à des fins d'analyse". *Revue de musicologie* , vol. LV n°2, 172-216.
- AROM, S. (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF.
- AROM, S. (1991). "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale". *Analyse Musicale* (22), 67-78.
- ASENSIO LLAMAS, S. (2002). "Moviendo los centros: transculturalidad en la música emigrada". En *Música oral del sur nº 5: Actas del Coloquio internacional "Antropología y música. Diálogos 3"*. Granada.
- ATERO BURGOS, V. (1996). "Panorama general del Romancero panhispánico". En V. ATERO BURGOS, *El romancero y la copla: Formas de oralidad entre dos mundos(España-Argentina)* (págs. 13-30). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía/ Universidad de Cádiz/ Universidad de Sevilla.
- ATERO BURGOS, V. (1996). *Romancero de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Fundación Machado. Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz.
- ATERO BURGOS, V. (2003). *Manual de encuesta del Romancero Andaluz*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- AUGÉ, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BARTÓK, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. Á. (1997). "Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco". *TRANS-Revista Transcultural de Música (Iberia)*, Artículo 3.

- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. Á. (2002). "Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de «Pertinencia Constructiva»". En E. VALDIVIESO GARCÍA, *Patrimonio Musical* (págs. 147-160). Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- BLACKING, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* (F. Cruces, Trad.) Madrid: Alianza.
- BLAS VEGA, J. (1992). *Magna antología del cante flamenco*. Madrid: Hispavox.
- BRAILOIU, C. (1973). *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Ginebra: Minkoff Reprint.
- CALADO OLIVO, S. (2009). *Por bulerías. 100 años de compás flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- CÁMARA DE LANDA, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CAMUS, A. (1981). "Bodas". En A. CAMUS, *Ensayos* (págs. 51-87). Madrid: Aguilar.
- CARO BAROJA, J. (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- CATALÁN, D. (1969). *La Flor de la Marañuela. Romancero general de las islas canarias (2 vols.)*. Madrid: Gredos (SPM).
- CATALÁN, D. (1982-1984). *Catálogo general del romancero*. Madrid: Seminario Menéndez-Pidal: Editorial Gredos.
- CID, J. A. (1999). "El romancero tradicional de Andalucía, La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)". En VV.AA., *Romances y canciones en la tradición andaluza* (págs. 23-61). Sevilla: Fundación Machado.
- COHEN, J. R. (1999). "Music and Re-creation of Identity in Imagined Iberian Jewish Communities". *Revista de dialectología y tradiciones populares* , 125-145.
- COLE, W. (1997). *The form in music*. London: ABRSM Publishing.
- COOK, N. (1987). *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- COOPER, G., & MEYER, L. B. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1981). "Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española (notas para un estudio)". *Revista de Folklore* , 3-10.
- CRIVILLE I BARGALLÓ, J. (1984). *Historia de la música española 7: Folclore español*. Madrid: Alianza.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1987). "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance «Gerineldo; el paje de la infanta »". *Anuario Musical* (42).
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002). *Más allá de la música : antropología y flamenco*. Sevilla: Signatura.

- CRUCES VILLALOBOS, F. (2001). *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- CRUCES VILLALOBOS, F. (2002). “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de los mundos”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* (6), Artículo 5.
- DE TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, M. D. (1972). *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- DÍAZ VIANA, L. (1980). “Las doce palabras: romances y leyenda”. *Revista de Folklore* , 2-7.
- DÍAZ VIANA, L. (1990). *El romancero*. Madrid: Grupo Anaya, D.L.
- DÍAZ G. VIANA, L. (1998). *Una voz continuada : estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*. Madrid: Sendoa.
- DÍAZ VIANA, L. (2000). “El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: Tradición y nuevos enfoques”. En *VII Congreso de folclore andaluz* (págs. 29-40). Jaén: ACOFA.
- DÍAZ G. VIANA, L. (2002). “Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares”. *Trans-Revista Transcultural de Música* (6), Artículo 7.
- DÍAZ VIANA, L., LEÓN, J. Á., & DÍAZ, J. (1983). *Romancero tradicional soriano*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- DÍAZ, J. (1982). *Cancionero del norte de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- DÍAZ, J., & DÍAZ VIANA, L. (1983). *Cancionero de Palencia II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- DÍAZ, J. (1984/1985). “Melodías prototipo en el repertorio romancístico”. *Anuario Musical* (39/40).
- DÍAZ, J., DELFÍN VAL, J., & DÍAZ VIANA, L. (1978-1982). *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ-MAS, P. (1994). *Romancero / edición, prólogo y notas de Paloma Díaz-Mas ; con un estudio preliminar de Samuel G. Armistead*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ-MAS, P. (2001). *Romancero*. Barcelona: Editorial Crítica.
- DONOSTIA, J. A. (1921). *Euskal Eres-Sorta (Cancionero Vasco)*. Madrid: UME.
- DONOSTIA, J. (1946). “El modo de mi en la canción popular española”. *Anuario Musical* , I, 153-169.
- ELLIS, A. J. (1885). “On de Musical Scales of Various Nations”. *Journal of the Socuetu of Arts* , XXXIII, 485-527.

- ETZION, J., & WEICH-SHAHAK, S. (1988). "The music of the judeo-spanish romancero: stylistic features". *Anuario Musical* (43).
- FABBRI, F. (2008). "Hacia un campo musicológico unificado. De los estudios de música basados en el repertorio a los estudios de música basados en la perspectiva". En *Experiència musical, cultura global* (págs. 383-388). Palma de Mallorca: Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni.
- FLÓREZ DE SETIÉN, E. (1964). *Memorias de las reinas católicas de España II*. Madrid: Aguilar.
- FORTE, A., GILBERT, & Steven. (1992). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- FRAILE GIL, J. M. (1989). "El arado". *Revista de folklore* , 27-30.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, J. M., & NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA LORCA, F. (1996). *Obras completas II Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- GARCÍA MATOS, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura (folklore musical, coreográfico y costumbrista)*. Madrid: Unión Musical Española.
- GARCÍA MATOS, M. (1953). "Folklore en Falla, I". *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles*, (3-4) , 41-68.
- GARCÍA MATOS, M. (1953). Folklore en Falla, II. *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles* (6), 33-52.
- GARCÍA MATOS, M. (1959). *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona; Madrid: CSIC: Instituto Español de Musicología.
- GARCÍA MATOS, M. (1963). "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De música libri septem»". *Anuario Musical* (18), 67-85.
- GIL GARCÍA, B. (1956). *Cancionero popular de Extremadura : contribución al folklore musical de la región*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- GIL GARCÍA, B. (1987). *Cancionero Popular de La Rioja*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓMEZ ACUNA, B. (2002). "The feminine voice in the Romancero's modern oral tradition: Gender differences in the recitation of the ballad «La Bastarda y el Segador»". *Folklore(Folklore Soc. University College, London)* , 113, 183-196.

- GÓMEZ RODRÍGUEZ, J. A. (2005). “Reflexiones en torno a la Etnomusicología en España”. *Revista de Musicología*, XXVIII (1), 457-500.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, J. A. (2009). “Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española”. *Revista de Musicología*, XXXII (2), 69-89.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1989). *Flamencología*. Córdoba: Publicaciones del Ayuntamiento.
- GRANDE LARA, F. (1992). *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori.
- GRANDE LARA, F. (1995). *Memoria del flamenco*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg.
- HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acanalado.
- HOOD, M. (2001). “Transcripción y notación”. En F. CRUCES, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 79-114). Madrid: Trotta.
- KARTOMI, M. J. (2001). “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: Una discusión de terminología y conceptos”. En F. CRUCES, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 357-382). Madrid: Trotta.
- KÜHN, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- LINARES, C. (Intérprete). (1997). La mujer en el Cante. De *La mujer en el Cante* [CD]. España: Poligram.
- LEDESMA, D. (1907). *Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta alemana.
- LEÓN, V. (1993). *El romancero de Fernán Núñez*. Córdoba: Servicio Publicaciones Universidad de Córdoba.
- LLEDÓ ÍÑIGO, E. (1984). *La memoria del logos*. Madrid: Taurus.
- LLEDÓ ÍÑIGO, E. (1992). *El surco del tiempo*. Barcelona: Crítica.
- LOMAX, A. (1968). *Folksong Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- LORENZO ARRIBAS, J. (1988). *Las mujeres y la música: Una relación disonante*. Alcalá de Henares: Centro asesor de la mujer. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- LORENZO VÉLEZ, A. (1982). “Fuentes documentales de algunos temas seriados profanos-religiosos”. (F. J. Díaz, Ed.) *Revista de Folklore* (20), 61-68.
- MACHADO, A. (1973). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa Calpe.
- MANZANO ALONSO, M. (1982). *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto.



- MANZANO ALONSO, M. (1988). *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial de León.
- MANZANO ALONSO, M. (1988). *Cancionero Leonés vol. I (I)*. León: Diputación Provincial de León.
- MANZANO ALONSO, M. (1994). “La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”. *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología* (10(1)).
- MANZANO ALONSO, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos I*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- MANZANO ALONSO, M. (2003). *Cancionero popular de Burgos III. Cantos narrativos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- MANZANO, M. (2009). “El cancionero popular de Burgos: Etnomusicología en acción”. *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI: IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad* (págs. 63-106). Burgos: Ayuntamiento de Burgos.
- MARAZUELA ALBORNOZ, A. (1964). *Cancionero Segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1990). “El folklorismo. Análisis de una tradición «prêt-à-porter»”. *Anuario Musical* (45), 317-354.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1997). “Folk music studies and ethnomusicology in Spain”. *Yearbook for traditional music* (29), 107-140.
- MARTÍN MORENO, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1920). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Nieto y compañía
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1923). “Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances”. *Revista de Filología Española*, 10 (IV), 389-394.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1925). “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”. En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal* (Vol. II, págs. 391-402).
- MENDOZA, V. T. (1997). *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968). *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia Vol.I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968). *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia. Vol.II*. Madrid: Espasa-Calpe.

- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1972). *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973). *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1976). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MERRIAM, A. (1964). *Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MOLINA, R., & MAIRENA, A. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Librería Al-Andalus.
- MOLINO, J. (1989). "Analiser". *Analise musicale* 16 (16), 11-13.
- MOLINO, J. (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Arles: Actes Sud.
- MORENTE, E. (Intérprete). (2001). "Villancicos del Albaicín". De *Calle del aire* [CD]. Madrid, España: Chewaka-Virgin Records España.
- MYERS, H. P. (2001). "Etnomusicología". En F. CRUCES, *Las culturas musicales. Lecciones de Etnomusicología* (págs. 19-39). Madrid: Trotta.
- NATTIEZ, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- NATTIEZ, J.-J. (1991). "Arom, ou le sémiologue sans le savoir". *Analyse musicale* (23), 77-82.
- NATTIEZ, J. J. (1993). *Le Combat de Chronos et d'Orphée*. Paris: Christian Bourgois.
- NATTIEZ, J.-J. (1993). "Quelques réflexions sur l'analyse du style". *Analyse Musicale* (32), 5-8.
- NATTIEZ, J.-J. (1995). "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou". *TRANS. Revista transcultural de música* 1 , Artículo 3.
- NATTIEZ, J.-J. (2002). "Ethnomusicologie". En J.-J. NATTIEZ, *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle* (págs. 721-739). Turin: Giulio Einaudi Editore.
- NATTIEZ, J.-J. (2003). *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle v. I Musiques du XXe siècle*. Arles: Actes Sud.
- NATTIEZ, J.-J. (2004). *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle v. II Les savoirs musicaux*. Arles: Actes Sud.
- NATTIEZ, J.-J. (2005). *Musiques: une encyclopédie pour le XXI siècle v. III Musiques et cultures*. Arles: Actes Sud.
- NETTL, B. (2001). "Últimas tendencias en Etnomusicología". En F. CRUCES, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 115-154). Madrid: Trotta.
- NUEVO ZARRACINA, D. G. (1946). "Cancionero popular asturiano". *Revista de Dialectología y tradiciones populares* (2), (I): 98-133, (II): 246-277.

- OCÓN, E. (1874). *Cantos Españoles*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- OLMEDA, F. (1902). *Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1984). “Teoría de Andalucía”. En M. ZAMBRANO, & J. ORTEGA Y GASSET, *Andalucía sueño y realidad* (págs. 231-245). Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.
- PEDRELL, F. (1917-1922). *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Castells Valls
- PEDROSA, J. M. (2005). “El pozo como símbolo: del Libro del buen amor y Góngora a la Regenta y Miguel Hernández”. En P. M. PIÑERO RAMOREZ, *Dejad hablar a los textos* (págs. 1375-1395). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PEDROSA, J. M. (2010). “El hortelano en el jardín de las monjas: Boccaccio, Decamerón III,1”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 145-162.
- PELEGRÍN, A. (1996). “Retahílas, romances de la tradición oral infantil”. En V. (. ATERO BURGOS, *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)* (págs. 69-88). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- PELINSKI, R. (1998). *Presencia del pasado en un cancionero castellonense : un reestudio etnomusicológico*. Castellón: Universitat Jaume I.
- PELINSKI, R. (2000). “Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical”. En R. PELINSKI, *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. (págs. 152-162). Madrid: Ediciones Akal.
- PELINSKI, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal.
- PERETZ, I. (2004). “Le cerveau musical”. En J.-J. NATTIEZ, *Musiques 2. Le savoirs musicaux* (págs. 293-320). Arles: Actes Sud/Cité de la musique.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1989). *Cánovas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PETERSEN, S. H. (1982-1983). *Voces nuevas del Romancero Castellano-leonés*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. Ed. Gredos.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (2001). *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*. Sevilla: Fundación Machado.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (2004). “Tres 'coplas de ausencia' y un estribillo con 'ermitaño' en la lírica popular moderna”. En S. GRUNWALD, & C. HAMMERSCHMIDT, *Pasajes* (págs. 291-310). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- PIÑERO RAMÍREZ, P. M., PÉREZ CASTELLANO, A. J., LÓPEZ SÁNCHEZ, J. P., AGÚNDEZ GARCÍA, J. L., & FLORES MORENO, D. (2013). *Romancero de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. P., PÉREZ CASTELLANO, A. J., BALTANÁS, E., LÓPEZ, J. P., & FERNÁNDEZ GAMERO, M. (2004). *Romancero de la provincia de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva y Fundación Machado.
- PIÑERO, P. M., & ATERO, V. (1986). "El Romancero en Andalucía: reseña histórica de una tradición poética". En P. M. PIÑERO, & V. ATERO, *Romancero andaluz de tradición oral* (págs. 13-39). Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- PIÑERO, P. M., & ATERO, V. (1986). *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial.
- PIÑERO, P. M., & ATERO, V. (1987). *Romancero de la tradición moderna*. Sevilla: Fundación Machado.
- RAMOS LÓPEZ, P. (2002). *Feminismo y Música*. Madrid: Narcea Ediciones.
- REA, J. (2003). "Postmodernisme(s)". En J.-J. NATTIEZ, *Musiques: une encyclopedie pour le XXIe siècle. V.I Musiques du XXe siècle* (págs. 1347-1378). Arles: Actes Sud.
- REY GARCÍA, E. (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación española de documentación musical.
- RICE, T. (2014). *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. (1992). "Supervivencias de la canción de mayo medieval: un ejemplo en el cancionero tradicional andaluz". En J. M. LUCÍA MEGÍAS, *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval vol.II* (págs. 783-795). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- SALINAS, F. (1983). *Siete libros sobre la música*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1971). "Hacia una poética de la tradición oral". En *El Romancero oral*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- SAVIGNEAU, J. (1991). *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*. Madrid: Alfaguara.
- SCHENKER, H. (1990). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- SCHINDLER, K. (1941). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York.
- SCHUBARTH, D., & SANTAMARINA, a. (1984-1995). *Cancioneiro popular Galego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

- SEGUÍ, S. (1980). *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- SHELEMAY, K. K. (2005). "Musique et Mémoire". En NATTIEZ, & Jean-Jaques, *Musiques 3. Musiques et cultures* (págs. 299-320). Arles: Actes Sud/Cité de la musique.
- SMALL, C. (1989). *Música, sociedad, educación : un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- SMALL, C. (1999). "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social". (Sibe, Ed.) *TRANS-Revista Transcultural de Música* (4), Artículo 1.
- STEINGRESS, G. (2004). "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)". *TRANS-Revista Transcultural de Música* (8), Artículo 12.
- STEINGRESS, G. (2006). "El transfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del Encuentro entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental". *TRANS-Revista Transcultural de Música* (10), Artículo 27.
- STEINGRESS, G. (2007). *Flamenco postmoderno : entre tradición y heterodoxia : un diagnóstico sociomusicológico : (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.
- SUÁREZ ÁVILA, L. (1971). "Corridos recogidos en 1971 en El Puerto de Santa María". En *Fiesta del Cante en los Puertos*. El Puerto de Santa María: Guadalgráficas.
- TOMÁS PARÉS, J. (1959). "Las variantes en la canción popular". *Anuario Musical* , 195-205.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (1982). *Romancero de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: ICEF.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (1985). *Romancero de la isla de El Hierro*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. Cabildo Insular de El Hierro.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (1987). *Romancero de la isla de La Gomera*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. Cabildo Insular de la Gomera.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (1990). *Romancero de Gran Canaria II*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (1991). *Romancero de Fuerteventura*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Ahorros de Canarias.
- TRAPERO, M., & SIEMENS, L. (2000). *Romancero de la Palma*.
- VÁZQUEZ LEÓN, M. A. (1993). *El romancero de Fernán Núñez*. Córdoba: Grupo Gestión Editorial.

- VIÑUELA SUÁREZ, L. (2004). *La perspectiva de género y la música popular*. Oviedo: Krk ediciones.
- WEICH-SHAHAK, S. (1997). *Romancero sefardí de Marruecos*. Madrid: Alpuerto.
- WEICH-SHAHAK, S. (2010). *Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto.
- ZAMBRANO, M. (2011). “El hombre y lo divino”. En M. ZAMBRANO, *Obras completas, III* (págs. 99-362). Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- ZUBIRI, X. (1993). *El problema filosófico de la historia de las religiones*. Madrid: Alianza.



## **A N E X O S**

**(ÍNDICES DIVERSOS)**





## **i. RELACIÓN DE ROMANCES CLASIFICADOS**

### **1. ROMANCES TRADICIONALES Y VULGARES TRADICIONALIZADOS**

#### **A) CAROLINGIOS**

1. Conde Claros en hábito de fraile

#### **B) CABALLERESCOS**

2. Conde Niño
3. Gerineldo

#### **C) ROMANCES LÍRICOS**

4. El prisionero

#### **D) DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA**

5. Mariana Pineda
6. ¿Dónde vas Alfonso XII?
7. Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana

#### **E) SOBRE LA CONQUISTA AMOROSA**

8. La bastarda y el segador
9. La doncella guerrera
10. Santa Irene o Santa Elena
11. Galán que corteja a una mujer casada
12. La asturianita
13. La dama y el pastor

#### **F) DE AMOR FIEL**

14. El quintado
15. Lux aeterna
16. La novia abandonada del conde de Alba

#### **G) SOBRE LA RUPTURA DE LA FAMILIA**

##### **G.1) INCESTO**

17. Blancaflor y Filomena
18. Delgadina
19. Tamar
20. Silvana

##### **G.2) ADULTERIO**

21. Albaniña
22. La infanticida

##### **G.3) ESPOSA DESDICHADA**

23. La mala suegra
24. La malcasada

#### **H) SOBRE LA REAFIRMACIÓN DE LA FAMILIA**

25. Las señas del esposo
26. La condesita
27. La muerte ocultada
28. Don Bueso
29. Las tres cautivas

#### **I) DEVOTOS**

##### **I.1) NACIMIENTO E INFANCIA DE JESÚS**

30. La Anunciación
31. La duda de San José
32. San José y la Virgen en el portal
33. Siendo las escarchas tantas

- 34. Cantemos el nacimiento
- 35. El milagro del trigo
- 36. La Virgen y el ciego
- 37. Madre, en la puerta hay un niño
- I.2) VIDAS DE SANTOS E INTERVENCIONES MILAGROSAS
  - 38. San Antonio y los pájaros
  - 39. Santa Catalina
  - 40. La cabrera devota elevada al cielo
- J) JOCOSOS Y BURLESCOS
  - J.1) ERÓTICOS
    - 41. La adúltera del cebollero
    - 42. El vendedor de nabos
    - 43. La mujer del molinero y el cura
    - 44. El corregidor y la molinera
    - 45. El cura enfermo
    - 46. La patrona y el militar
  - J.2) BURLAS
    - 47. Las mozuelas de la alameda
    - 48. La vida de los casados
    - 49. La mujer del calderero
    - 50. Castigo del sacristán
    - 51. Don Gato
  - J.3) JUEGOS
    - 52. Mambrú
    - 53. La viudita del Conde Laurel
    - 54. La niña del carabí
    - 55. Las hijas de Merino
- K) CASOS Y SUCESOS
  - 56. Madre, Francisco no viene
  - 57. Los mozos de Monleón
- L) DE VARIOS ASUNTOS
  - 58. Monja por fuerza
  - 59. Los primos romeros
  - 60. Soldados forzadores
- M) COMPOSICIONES VARIAS NO NARRATIVAS
  - M.1) PROFANAS
    - 61. Los sacramentos del amor
    - 62. Retrato de la dama
  - M.2) RELIGIOSAS
    - 63. Las doce palabras retorneadas
    - 64. La baraja
    - 65. El arado
  - M.3) DIVERSAS
    - 66. Vestir al cura
    - 67. La Feliciano
    - 68. Madruga y era la una
    - 69. Estando la mora

## **2. ROMANCES DE CIEGO**

### **A) DE SUCECOS HISTÓRICOS**

70. Atentado anarquista contra Alfonso XII

### **B) DE LAS GUERRAS ESPAÑOLAS**

71. Soldado en Ceuta

72. La Virgen de Belén socorre a los soldados

### **C) CAUTIVOS**

73. El hermano cautivo

### **D) DE AMOR**

#### **D.1) AMORES CONTRARIADOS POR LOS PADRES**

##### **D.1.1) CON FINAL TRÁGICO**

74. Agustinita y Redondo

75. El criado y la señorita

76. La novia de Pedro Carreño

##### **D.1.2) CON FINAL FELIZ**

77. El padre ambicioso

78. El padre usurero

#### **D.2) AMOR DESGRADIADO / ENGAÑOSO**

79. Joven burlada por un soldado

80. La joven madre abandonada

81. Lolita y el novio

82. María Antonia

83. Muerte de la novia

84. La muerte de la novia sevillana

85. Muerte de la novia y el novio

86. Rosita encarnada

#### **D.3) AMOR FELIZ / FIEL**

87. La enfermera y el militar

### **E) CRÍMENES**

#### **E.1) CRÍMENES PASIONALES**

88. El asesinato de la novia

89. La doncella vengadora de su honra

90. Crimen por celos

91. El crimen de Don Benito

92. El crimen de Porcuna

93. La boda frustrada

94. La cocinera y el señorito

95. La doncella muerta por su amante

96. La novia de Rogelio

97. El crimen de una joven en Puente Genil

98. El crimen de la aldea de Cuenca

99. El crimen del barbero

100. Crimen en la venta La Castellana

#### **E.2) CRÍMENES INTRAFAMILIARES**

101. Crimen por una mujer

102. El doble crimen

103. En Zaragoza la bella

104. Hija asesinada por su padre enamorado

105. Hija defensora de su honra

106. Hijo que mata a su madre

- 107. La suegra traidora
- 108. Lavandera requerida por su hermano
- 109. Pedro Marcial

**F) MUERTE DE TOREROS**

- 110. Muerte de Joselito el Gallo

**G) MUJERES AUTOSUFICIENTES**

- 111. La mujer soldado

**H) BANDOLEROS**

- 112. El Pinales

**I) REENCUENTROS Y ABANDONOS**

- 113. El hijo ingrato
- 114. El confesor de su madre
- 115. En la estación de Alicante
- 116. Enrique y Lola
- 117. Hermanos separados
- 118. Hija abandonada y reunida con su padre
- 119. La niña perdida
- 120. El reencuentro de la madre y el hijo
- 121. Niño abandonado y prisionero en Melilla
- 122. Niño abandonado y recogido por un cartero
- 123. Niño abandonado y requerido por su padre
- 124. Reencuentro de madre e hijo
- 125. Reencuentro de padre e hijo en tierras americanas

**J) CASOS Y SUCEOS**

- 126. Muerte por una difamación
- 127. Joven muerta por la mordedura de un perro

**K) MILAGROS**

- 128. La devota de San Antonio
- 129. Los cigarrones de oro
- 130. San Isidro

**L) GALANTEOS Y BURLAS AMOROSAS**

- 131. El confesor de su amante
- 132. La bata de la novia
- 133. La buenaventura

**M) JOCOSOS Y BURLESCOS**

- 134. Rosita la cigarrera

**N) DE VARIOS ASUNTOS**

- 135. El niño expulsado de la iglesia
- 136. El novio que marcha a la mili
- 137. La huerfanita
- 138. La pobre huérfana

## ii. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ROMANCES

¿DÓNDE VAS ALFONSO XII? .....	185
AGUSTINITA Y REDONDO (I) .....	622
AGUSTINITA Y REDONDO (II) .....	622
ALBANIÑA o LA BELLANIÑA .....	271
ATENTADO ANARQUISTA CONTRA ALFONSO XII.....	613
BLANCAFLOR Y FILOMENA (I) .....	247
BLANCAFLOR Y FILOMENA (II) .....	249
CANTEMOS EL NACIMIENTO .....	379
CASTIGO DEL SACRISTÁN .....	499
CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (I) .....	143
CONDE CLAROS EN HÁBITO DE FRAILE (II) .....	150
CONDE NIÑO (I) .....	152
CONDE NIÑO (II) .....	154
CONFLICTOS DE CONCIENCIA EN LA GUERRILLA CUBANA .....	192
CRIMEN EN LA VENTA LA CASTELLANA .....	667
CRIMEN POR CELOS .....	649
CRIMEN POR UNA MUJER (I) .....	668
CRIMEN POR UNA MUJER (II) .....	669
CRIMEN POR UNA MUJER (III).....	670
DELGADINA (I).....	251
DELGADINA (II) .....	254
DELGADINA (III) .....	255
DELGADINA (IV).....	257
DON BUESO (I) .....	323
DON BUESO (II) .....	334
DON BUESO (III).....	344
DON BUESO (IV).....	346
DON BUESO (V).....	347
DON BUESO (VI).....	350
DON GATO .....	500
EL ARADO .....	578
EL ASESINATO DE LA NOVIA.....	647
EL CONFESOR DE SU AMANTE .....	756
EL CONFESOR DE SU MADRE.....	704
EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA .....	482
EL CRIADO Y LA SEÑORITA .....	624
EL CRIMEN DE DON BENITO .....	652
EL CRIMEN DE LA ALDEA DE CUENCA .....	663
EL CRIMEN DE PORCUNA .....	653

EL CRIMEN DE UNA JOVEN EN PUENTE GENIL .....	662
EL CRIMEN DEL BARBERO .....	664
EL CURA ENFERMO (I) .....	489
EL CURA ENFERMO (II) .....	492
EL DOBLE CRIMEN.....	671
EL HERMANO CAUTIVO .....	620
EL HIJO INGRATO.....	699
EL MILAGRO DEL TRIGO (I) .....	380
EL MILAGRO DEL TRIGO (II).....	386
EL MILAGRO DEL TRIGO (III) .....	392
EL MILAGRO DEL TRIGO (IV) .....	394
EL MILAGRO DEL TRIGO (V) .....	395
EL MILAGRO DEL TRIGO (VI) .....	398
EL MILAGRO DEL TRIGO (VII).....	400
EL NIÑO EXPULSADO DE LA IGLESIA.....	771
EL NOVIO QUE MARCHA A LA MILI .....	773
EL PADRE AMBICIOSO .....	630
EL PADRE USURERO (I).....	633
EL PADRE USURERO (II) .....	633
EL PADRE USURERO (III) .....	635
EL PERNALES .....	691
EL QUINTADO (I) .....	220
EL QUINTADO (II) .....	223
EL QUINTADO (III).....	224
EL QUINTADO (IV) .....	226
EL QUINTADO (V).....	227
EL QUINTADO (VI) .....	232
EL REENCUENTRO DE LA MADRE Y EL HIJO .....	735
EL VENDEDOR DE NABOS.....	471
EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (I).....	709
EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (II) .....	710
EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (III) .....	711
EN LA ESTACIÓN DE ALICANTE (IV) .....	713
EN ZARAGOZA LA BELLA.....	672
ENRIQUE Y LOLA (I) .....	714
ENRIQUE Y LOLA (II) .....	730
ENRIQUE Y LOLA (III).....	731
ESTANDO LA MORA .....	590
GALÁN QUE CORTEJA A UNA MUJER CASADA.....	210
GERINELDO (I) .....	156
GERINELDO (II) .....	161
GERINELDO (III).....	163

GERINELDO (IV) .....	168
GERINELDO (V).....	171
GERINELDO (VI) .....	173
GERINELDO (VII) .....	175
HERMANOS SEPARADOS.....	731
HIJA ABANDONADA Y REUNIDA CON SU PADRE.....	732
HIJA ASESINADA POR SU PADRE ENAMORADO .....	674
HIJA DEFENSORA DE SU HONRA.....	675
HIJO QUE MATA A SU MADRE .....	679
JOVEN BURLADA POR UN SOLDADO .....	636
JOVEN MUERTA POR LA MORDEDURA DE UN PERRO .....	746
LA ADÚLTERA DEL CEBOLLERO .....	468
LA ANUNCIACIÓN (I).....	365
LA ANUNCIACIÓN (II) .....	367
LA ASTURIANITA .....	214
LA BARAJA .....	572
LA BASTARDA Y EL SEGADOR.....	198
LA BATA DE LA NOVIA.....	758
LA BODA FRUSTRADA .....	654
LA BUENAVENTURA .....	759
LA CABRERA DEVOTA ELEVADA AL CIELO .....	466
LA COCINERA Y EL SEÑORITO .....	656
LA CONDESITA (I) .....	303
LA CONDESITA (II) .....	307
LA DAMA Y EL PASTOR.....	216
LA DEVOTA DE SAN ANTONIO .....	748
LA DONCELLA GUERRERA (I).....	201
LA DONCELLA GUERRERA (II).....	206
LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (I).....	656
LA DONCELLA MUERTA POR SU AMANTE (II).....	657
LA DONCELLA VENGADORA DE SU HONRA.....	647
LA DUDA DE SAN JOSÉ (I) .....	369
LA DUDA DE SAN JOSÉ (II).....	373
LA DUDA DE SAN JOSÉ (III) .....	374
LA ENFERMERA Y EL MILITAR .....	645
LA FELICIANA.....	586
LA HUERFANITA .....	774
LA INFANTICIDA (I) .....	273
LA INFANTICIDA (II).....	275
LA INFANTICIDA (III).....	276
LA INFANTICIDA (IV) .....	278
LA JOVEN MADRE ABANDONADA .....	637



LA MALA SUEGRA (I) .....	280
LA MALA SUEGRA (II) .....	285
LA MALCASADA (I) .....	286
LA MALCASADA (II) .....	288
LA MALCASADA (III) .....	289
LA MALCASADA (IV) .....	291
LA MUERTE DE LA NOVIA RECIÉN CASADA .....	642
LA MUERTE DE LA NOVIA Y EL NOVIO .....	643
LA MUERTE OCULTADA .....	312
LA MUJER DEL CALDERERO .....	498
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (I) .....	472
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (II) .....	475
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (III) .....	479
LA MUJER DEL MOLINERO Y EL CURA (IV) .....	480
LA MUJER SOLDADO .....	689
LA NIÑA DEL CARABÍ .....	522
LA NIÑA PERDIDA .....	733
LA NOVIA ABANDONADA DEL CONDE DE ALBA .....	244
LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (I) .....	626
LA NOVIA DE PEDRO CARREÑO (II) .....	629
LA NOVIA DE ROGELIO (I) .....	658
LA NOVIA DE ROGELIO (II) .....	661
LA PATRONA Y EL MILITAR .....	493
LA POBRE HUÉRFANA .....	775
LA SUEGRA TRAIORA .....	680
LA VIDA DE LOS CASADOS .....	497
LA VIRGEN DE BELÉN SOCORRE A LOS SOLDADOS .....	619
LA VIRGEN Y EL CIEGO (I) .....	402
LA VIRGEN Y EL CIEGO (II) .....	409
LA VIRGEN Y EL CIEGO (III) .....	413
LA VIRGEN Y EL CIEGO (IV) .....	415
LA VIRGEN Y EL CIEGO (V) .....	417
LA VIRGEN Y EL CIEGO (VI) .....	418
LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL .....	514
LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (I) .....	556
LAS DOCE PALABRAS RETORNEADAS (II) .....	571
LAS HIJAS DE MERINO .....	524
LAS MOZUELAS DE LA ALAMEDA .....	496
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (I) .....	293
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (II) .....	295
LAS SEÑAS DEL ESPOSO (III) .....	302
LAS TRES CAUTIVAS .....	352

LAVANDERA REQUERIDA POR SU HERMANO.....	682
LOLITA Y EL NOVIO (I) .....	637
LOLITA Y EL NOVIO (II) .....	638
LOS CIGARRONES DE ORO.....	750
LOS MOZOS DE MONLEÓN (I).....	527
LOS MOZOS DE MONLEÓN (II) .....	529
LOS MOZOS DE MONLEÓN (III).....	530
LOS PRIMOS ROMEROS.....	535
LOS SACRAMENTOS DEL AMOR .....	541
LUX AETERNA .....	234
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (I) .....	421
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (II) .....	432
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (III).....	435
MADRE, EN LA PUERTA HAY UN NIÑO (IV).....	436
MADRE, FRANCISCO NO VIENE.....	526
MADRUGABA Y ERA LA UNA .....	588
MAMBRÚ (I) .....	505
MAMBRÚ (II).....	512
MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (I) .....	639
MARIA ANTONIA + ENTIERRO Y BODA CONTRASTADOS (II) .....	640
MARIANA PINEDA .....	181
MONJA POR FUERZA .....	533
MUERTE DE JOSELITO EL GALLO .....	688
MUERTE DE LA NOVIA (I) .....	640
MUERTE DE LA NOVIA (II) .....	641
MUERTE POR UNA DIFAMACIÓN .....	745
NIÑO ABANDONADO Y PRISIONERO EN MELILLA.....	738
NIÑO ABANDONADO Y RECOGIDO POR UN CARTERO .....	740
NIÑO ABANDONADO Y REQUERIDO POR SU PADRE .....	742
PEDRO MARCIAL.....	686
PRISIONERO.....	178
REENCUENTRO DE MADRE E HIJO .....	743
REENCUENTRO DE PADRE E HIJO EN TIERRAS AMERICANAS.....	744
RETRATO DE LA DAMA .....	543
ROSITA ENCARNADA.....	644
ROSITA LA CIGARRERA .....	766
SAN ANTONIO Y LOS PÁJAROS .....	438
SAN ISIDRO.....	751
SAN JOSÉ Y LA VIRGEN EN EL PORTAL .....	376
SANTA CATALINA .....	464
SANTA IRENE O SANTA ELENA .....	208
SIENDO LAS ESCARCHAS TANTAS .....	377

SILVANA (I).....	268
SILVANA (II) .....	269
SOLDADO EN CEUTA (I).....	617
SOLDADO EN CEUTA (II) .....	618
SOLDADOS FORZADORES.....	539
TAMAR (I).....	258
TAMAR (II) .....	263
TAMAR (III) .....	265
TAMAR (IV).....	267
VESTIR AL CURA (I).....	580
VESTIR AL CURA (II).....	584

### iii. CATALOGACIÓN Y CLASIFICACIÓN

	Romance	Código CGR	Nº catálogo andaluz	Tipo
1.	Conde Claros en hábito de fraile (i)	0159	003	Tradicional
2.	Conde Claros en hábito de fraile (ii)	0159	003	Tradicional
3.	Conde Niño (i)	0049	004	Tradicional
4.	Conde Niño (ii)	0049	004	Tradicional
5.	Gerineldo (i)	0023	005	Tradicional
6.	Gerineldo (ii)	0023	005	Tradicional
7.	Gerineldo (iii)	0023	005	Tradicional
8.	Gerineldo (iv)	0023	005	Tradicional
9.	Gerineldo (v)	0023	005	Tradicional
10.	Gerineldo (vi)	0023	005	Tradicional
11.	Gerineldo (vii)	0023	005	Tradicional
12.	El prisionero	0078	007	Tradicional
13.	Mariana Pineda	0175	008	Vulgar
14.	¿Dónde vas Alfonso XII?	0168	010	Tradicional
15.	Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana	0210	132	Ciego
16.	La bastarda y el segador	0161	012	Tradicional
17.	La doncella guerrera (i)	0231	015	Tradicional
18.	La doncella guerrera (ii)	0231	015	Tradicional
19.	Santa Irene o Santa Elena	0173	016	Tradicional
20.	Galán que corteja a una mujer casada	0203	021	Vulgar
21.	La asturianita	5021	022	Vulgar
22.	La dama y el pastor	0191	013	Tradicional
23.	El quintado (i)	0173	024	Tradicional
24.	El quintado (ii)	0173	024	Tradicional
25.	El quintado (iii)	0173	024	Tradicional
26.	El quintado (iv)	0173	024	Tradicional
27.	El quintado (v)	0173	024	Tradicional
28.	El quintado (vi)	0173+0168	024+023	Tradicional
29.	Lux aeterna	0195	026	Vulgar
30.	La novia abandonada del conde de Alba	0508	027	Tradicional
31.	Blancaflor y Filomena (i)	0184	028	Tradicional
32.	Blancaflor y Filomena (ii)	0184	028	Tradicional
33.	Delgadina (i)	0075	029	Tradicional
34.	Delgadina (ii)	0075	029	Tradicional
35.	Delgadina (iii)	0075	029	Tradicional
36.	Delgadina (iv)	0075	029	Tradicional
37.	Tamar (i)	0140	030	Tradicional
38.	Tamar (ii)	0140	030	Tradicional
39.	Tamar (iii)	0140	030	Tradicional
40.	Tamar (iv)	0140	030	Tradicional

	Romance	Código CGR	Nº catálogo andaluz	Tipo
41.	Silvana (i)	0005	031	Tradicional
42.	Silvana (ii)	0005	031	Tradicional
43.	Albaniña	0234	032	Tradicional
44.	La infanticida (i)	0096	034	Vulgar
45.	La infanticida (ii)	0096	034	Vulgar
46.	La infanticida (iii)	0096	034	Vulgar
47.	La infanticida (iv)	0096	034	Vulgar
48.	La mala suegra (i)	0153	037	Tradicional
49.	La mala suegra (ii)	0153	037	Tradicional
50.	La malcasada (i)	0221	038	Tradicional
51.	La malcasada (ii)	0221	038	Tradicional
52.	La malcasada (iii)	0221	038	Tradicional
53.	La malcasada (iv)	0221	038	Tradicional
54.	Las señas del esposo (i)	0113	040	Tradicional
55.	Las señas del esposo (ii)	0113	040	Tradicional
56.	Las señas del esposo (iii)	0113	040	Tradicional
57.	La condesita (i)	0110	041	Tradicional
58.	La condesita (ii)	0110	041	Tradicional
59.	La muerte ocultada	0080	042	Tradicional
60.	Don Bueso (i)	0169	043	Tradicional
61.	Don Bueso (ii)	0169	043	Tradicional
62.	Don Bueso (iii)	0169	043	Tradicional
63.	Don Bueso (iv)	0169	043	Tradicional
64.	Don Bueso (v)	0169	043	Tradicional
65.	Don Bueso (vi)	0169	043	Tradicional
66.	Las tres cautivas	0137	044	Tradicional
67.	La Anunciación (i)	0505+0777	046+048	Vulgar
68.	La Anunciación (ii)	0505+0777	046+048	Vulgar
69.	La duda de San José (i)	0777	048	Tradicional
70.	La duda de San José (ii)	0777	048	Tradicional
71.	La duda de San José (iii)	0777	048	Tradicional
72.	San José y la Virgen en el portal	-	-	-
73.	Siendo las escarchas tantas	0414	052	Vulgar
74.	Cantemos el nacimiento	-	-	-
75.	El milagro del trigo (i)	0512	058	Vulgar
76.	El milagro del trigo (ii)	0512	058	Vulgar
77.	El milagro del trigo (iii)	0512	058	Vulgar
78.	El milagro del trigo (iv)	0512	058	Vulgar
79.	El milagro del trigo (v)	0512	058	Vulgar
80.	El milagro del trigo (vi)	0512	058	Vulgar
81.	El milagro del trigo (vii)	0512	058	Vulgar
82.	La Virgen y el ciego (i)	0226	059	Tradicional
83.	La Virgen y el ciego (ii)	0226	059	Tradicional
84.	La Virgen y el ciego (iii)	0226	059	Tradicional
85.	La Virgen y el ciego (iv)	0226	059	Tradicional
86.	La Virgen y el ciego (v)	0226	059	Tradicional
87.	La Virgen y el ciego (vi)	0226	059	Tradicional

	<b>Romance</b>	<b>Código CGR</b>	<b>Nº catálogo andaluz</b>	<b>Tipo</b>
88.	Madre, en la puerta hay un niño (i)	0179	062	Vulgar
89.	Madre, en la puerta hay un niño (ii)	0179	062	Vulgar
90.	Madre, en la puerta hay un niño (iii)	0179	062	Vulgar
91.	Madre, en la puerta hay un niño (iv)	0179	062	Vulgar
92.	San Antonio y los pájaros	0194	071	Vulgar
93.	Santa Catalina	0126	071	Tradicional
94.	La cabrera devota elevada al cielo	0214	074	Vulgar
95.	La adúltera del cebollero	0625	082	Vulgar
96.	El vendedor de nabos	0765	083	Vulgar
97.	La mujer del molinero y el cura (i)	0461	086	Tradicional
98.	La mujer del molinero y el cura (ii)	0461	086	Tradicional
99.	La mujer del molinero y el cura (iii)	0461	086	Tradicional
100.	La mujer del molinero y el cura (iv)	0461	086	Tradicional
101.	El corregidor y la molinera	0218	087	Vulgar
102.	El cura enfermo (i)	0177	088	Vulgar
103.	El cura enfermo (ii)	0177	088	Vulgar
104.	La patrona y el militar	0698	089	Vulgar
105.	Las mozuelas de la alameda	0750	095	Vulgar
106.	La vida de los casados	0475	097	Vulgar
107.	La mujer del calderero	3007	098	Vulgar
108.	Castigo del sacristán	0536	100	Vulgar
109.	Don Gato	0144	101	Tradicional
110.	Mambrú(i)	0178	104	Tradicional
111.	Mambrú(ii)	0178	104	Tradicional
112.	La viudita del conde laurel	0782	106	Tradicional
113.	La niña del carabí	0696	107	Tradicional
114.	Las hijas de Merino	0826	111	Tradicional
115.	Madre, Francisco no viene	0193	112	Vulgar
116.	Los mozos de Monleón (i)	0371	114	Vulgar
117.	Los mozos de Monleón (ii)	0371	114	Vulgar
118.	Los mozos de Monleón (iii)	0371	114	Vulgar
119.	Monja por fuerza	0225	117	Vulgar
120.	Los primos romeros	0142	119	Vulgar
121.	Soldados forzadores	0170	-	Vulgar
122.	Los sacramentos del amor	0211	123	Canción no narrativa
123.	Retrato de la dama	0548	124	Canción no narrativa

	<b>Romance</b>	<b>Código CGR</b>	<b>Nº catálogo andaluz</b>	<b>Tipo</b>
124.	Las doce palabras retorneadas (i)	0423	125	Canción no narrativa
125.	Las doce palabras retorneadas (ii)	0423	125	Canción no narrativa
126.	La baraja	0470	126	Canción no narrativa
127.	El arado	-	-	Canción no narrativa
128.	Vestir al cura (i)	-	-	Canción no narrativa
129.	Vestir al cura (ii)	-	-	Canción no narrativa
130.	La Feliciania	-	-	Canción no narrativa
131.	Madrugaba y era la una	-	-	Canción no narrativa
132.	Estando la mora	-	-	Canción no narrativa
133.	Atentado anarquista contra Alfonso XII	0202	129	Ciego
134.	Soldado en Ceuta (i)	-	146	Ciego
135.	Soldado en Ceuta (ii)	-	146	Ciego
136.	La Virgen de Belén socorre a los soldados	-	-	Ciego
137.	El hermano cautivo	-	137	Ciego
138.	Agustinita y Redondo (i)	5031	156	Ciego
139.	Agustinita y Redondo (ii)	5031	156	Ciego
140.	El criado y la señorita	-	157	Ciego
141.	La novia de Pedro Carreño (i)	-	159	Ciego
142.	La novia de Pedro Carreño(ii)	-	159	Ciego
143.	El padre ambicioso	5059	163	Ciego
144.	El padre usurero (i)	-	164	Ciego
145.	El padre usurero (ii)	-	164	Ciego
146.	El padre usurero (iii)	-	164	Ciego
147.	Joven burlada por un soldado	5055.9	172	Ciego
148.	La joven madre abandonada	-	173	Ciego
149.	Lolita y el novio (i)	-	178	Ciego
150.	Lolita y el novio (ii)	-	178	Ciego
151.	Mª Antonia(i)	5051+0128	180+120	Ciego
152.	Mª Antonia (ii)	5051+0128	180+120	Ciego
153.	Muerte de la novia (i)	-	181	Ciego
154.	Muerte de la novia (ii)	-	181	Ciego
155.	La muerte de la novia sevillana	-	-	Ciego
156.	Muerte de la novia y el novio	-	-	Ciego
157.	Rosita encarnada	5019	183	Ciego
158.	La enfermera y el militar	5056	586	Ciego
159.	El asesinato de la novia	-	-	Ciego

	<b>Romance</b>	<b>Código CGR</b>	<b>Nº catálogo andaluz</b>	<b>Tipo</b>
160.	La doncella vengadora de su honra	-	-	Ciego
161.	Crimen por celos	-	191	Ciego
162.	El crimen de Don Benito	5131	192	Ciego
163.	El crimen de Porcuna	-	194	Ciego
164.	La boda frustrada	-	204	Ciego
165.	La cocinera y el señorito	-	205	Ciego
166.	La doncella muerta por su amante (i)	5052	206	Ciego
167.	La doncella muerta por su amante (ii)	5052	206	Ciego
168.	La novia de Rogelio (i)	5050	208	Ciego
169.	La novia de Rogelio (ii)	5050	208	Ciego
170.	El crimen de una joven en Puente Genil	-	-	Ciego
171.	El crimen de la aldea de Cuenca	-	-	Ciego
172.	El crimen del barbero	-	-	Ciego
173.	Crimen en la venta La Castellana	-	-	Ciego
174.	Crimen por una mujer (i)	-	218	Ciego
175.	Crimen por una mujer (ii)	-	218	Ciego
176.	Crimen por una mujer (iii)	-	218	Ciego
177.	El doble crimen	-	222	Ciego
178.	En Zaragoza la bella	-	232	Ciego
179.	Hija asesinada por su padre enamorado	-	233	Ciego
180.	Hija defensora de su honra	5015	234	Ciego
181.	Hijo que mata a su madre	-	-	Ciego
182.	La suegra traidora	-	-	Ciego
183.	Lavandera requerida por su hermano	5023	241	Ciego
184.	Pedro Marcial	-	246	Ciego
185.	Muerte de Joselito el Gallo	-	251	Ciego
186.	La mujer soldado	-	257	Ciego
187.	El Pernaes	-	260	Ciego
188.	El hijo ingrato	-	264	Ciego
189.	El confesor de su madre	-	265	Ciego
190.	En la estación de Alicante (i)	5012	273	Ciego
191.	En la estación de Alicante (ii)	5012	273	Ciego
192.	En la estación de Alicante (iii)	5012	273	Ciego
193.	En la estación de Alicante (iv)	5012	273	Ciego
194.	Enrique y Lola (i)	5129	275	Ciego
195.	Enrique y Lola (ii)	5129	275	Ciego
196.	Enrique y Lola (iii)	5129	275	Ciego
197.	Hermanos separados	-	276	Ciego
198.	Hija abandonada y reunida con su padre	5016	278	Ciego
199.	La niña perdida	-	284	Ciego



	<b>Romance</b>	<b>Código CGR</b>	<b>Nº catálogo andaluz</b>	<b>Tipo</b>
200.	El reencuentro de la madre y el hijo	-	-	Ciego
201.	Niño abandonado y prisionero en Melilla	-	-	Ciego
202.	Niño abandonado y recogido por un cartero	-	287	Ciego
203.	Niño abandonado y requerido por su padre	-	288	Ciego
204.	Reencuentro de madre e hijo	-	-	Ciego
205.	Reencuentro de padre e hijo en tierras americanas	-	291	Ciego
206.	Muerte por una difamación	-	-	Ciego
207.	Joven muerta por la mordedura de un perro	-	299	Ciego
208.	La devota de San Antonio	-	317	Ciego
209.	Los cigarrones de oro	-	320	Ciego
210.	San Isidro	0543	326	Ciego
211.	El confesor de su amante	-	-	Ciego
212.	La bata de la novia	-	332	Ciego
213.	La buenaventura	-	333	Ciego
214.	Rosita la cigarrera	-	343	Ciego
215.	El niño expulsado de la iglesia	-	351	Ciego
216.	El novio que marcha a la mili	-	-	Ciego
217.	La huerfanita	-	354	Ciego
218.	La pobre huérfana	-	-	Ciego

#### iv. LOCALIDADES EN LAS QUE APARECE CADA TEMA

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
1	Conde Claros en hábito de fraile (i)	5	Fuente Obejuna, Montemayor, Ochavillo del Río, Peñalosa, Puente Genil
2	Conde Claros en hábito de fraile (ii)	1	Ojuelos Altos
3	Conde Niño (i)	1	La Victoria
4	Conde Niño (ii)	1	San Sebastián de los Ballesteros
5	Gerineldo (i)	3	Almodóvar del Río , Ochavillo del Río, Villaviciosa
6	Gerineldo (ii)	1	Villanueva de Córdoba
7	Gerineldo (iii)	3	Fernán Núñez, Montemayor, Puente Genil
8	Gerineldo (iv)	1	Carcabuey
9	Gerineldo (v)	1	Fuente Obejuna
10	Gerineldo (vi)	1	El Porvenir
11	Gerineldo (vii)	2	El Viso , Fuente Obejuna
12	El prisionero	2	Fernán Núñez, Montalbán
13	Mariana Pineda	3	Almodóvar del Río, Ochavillo del Río, Villanueva del Rey
14	¿Dónde vas Alfonso XII?	7	Almodóvar del Río , Fernán Núñez (2), Fuente Obejuna , Ojuelos Altos, Pozoblanco, Villaviciosa
15	Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana	4	Belmez, Espiel, Ochavillo del Río, Villanueva de Córdoba
16	La bastarda y el segador	3	El Porvenir, Villanueva del Rey, Montalbán
17	La doncella guerrera (i)	3	Alcolea, Fuente Palmera, Ochavillo del Río
18	La doncella guerrera (ii)	2	Belalcázar, Ojuelos Bajos
19	Santa Irene o Santa Elena	1	Espiel
20	Galán que corteja a una mujer casada	3	Alcolea, Fuente Palmera, Fuente Obejuna
21	La asturiana	2	Pozoblanco, San Sebastián de los Ballesteros
22	La dama y el pastor	2	Belalcázar, Ochavillo del Río
23	El quintado (i)	1	Puente Genil
24	El quintado (ii)	1	Ochavillo del Río
25	El quintado (iii)	1	Fernán Núñez
26	El quintado (iv)	1	Villanueva del Rey
27	El quintado (v)	4	Luque, Montemayor, Ojuelos Altos, Priego de Córdoba
28	El quintado (vi)	1	Fuente Palmera
29	Lux aeterna	8	Belalcázar , Espiel, Fernán Núñez, Montoro, Ochavillo del Río, Pozoblanco, Puente Genil, Villaharta
30	La novia abandonada del conde de alba	1	El Rinconcillo
31	Blancaflor y Filomena (i)	2	Pedroche, Pozoblanco
32	Blancaflor y Filomena (ii)	1	Ochavillo del Río
33	Delgadina (i)	1	La Coronada
34	Delgadina (ii)	1	El Higueral
35	Delgadina (iii)	1	Fuente Obejuna
36	Delgadina (iv)	1	Espiel
37	Tamar (i)	3	Almodóvar del Río, Ochavillo del Río, Peñalosa

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
38	Tamar (ii)	2	Pedroche, Villanueva del Rey
39	Tamar (iii)	2	Espiel, Fuente Obejuna
40	Tamar (iv)	1	Pozoblanco
41	Silvana (i)	1	Fernán Núñez
42	Silvana (ii)	1	Ochavillo del Río
43	Albaniña	1	Luque
44	La infanticida (i)	1	Montemayor
45	La infanticida (ii)	1	Hornachuelos
46	La infanticida (iii)	1	Fuente Obejuna
47	La infanticida (iv)	1	Adamuz
48	La mala suegra (i)	5	Almodóvar del Río, Espiel, Ochavillo del Río, Peñalosa, Villanueva del Rey
49	La mala suegra (ii)	1	Adamuz
50	La malcasada (i)	1	Ojuelos Bajos
51	La malcasada (ii)	1	Ochavillo del Río
52	La malcasada (iii)	1	Adamuz
53	La malcasada (iv)	1	Montoro
54	Las señas del esposo (i)	1	El Higueral
55	Las señas del esposo (ii)	6	El Arrecife, Fuente Obejuna, Fuente Obejuna, Ochavillo del Río, Ojuelos Bajos, Villaharta
56	Las señas del esposo (iii)	1	El Porvenir
57	La condesita (i)	2	Almodóvar del Río, Ochavillo del Río
58	La condesita (ii)	1	Córdoba
59	La muerte ocultada	13	Almodóvar del Río, El Arrecife, El Porvenir, Hinojosa del Duque, La Cardencha, La Coronada, Luque, Ochavillo del Río, Peñalosa, Pozoblanco, Puente Genil, Villanueva del Rey, Villaviciosa
60	Don Bueso (i)	10	Alcolea, Almodóvar del Río, Córdoba, El Higueral, Espiel, La Carlota, Ojuelos Altos, Peñalosa, Puente Genil, San Sebastián de los Ballesteros
61	Don Bueso (ii)	11	Hornachuelos, La Coronada, Ochavillo del Río (2) Palma del Río (3), Pozoblanco, Villaharta, Villanueva de Córdoba, Villaviciosa
62	Don Bueso (iii)	1	Priego de Córdoba
63	Don Bueso (iv)	1	Córdoba
64	Don Bueso (v)	2	Fuente Obejuna, Villafranca
65	Don Bueso (vi)	1	Villanueva del Rey
66	Las tres cautivas	7	El Porvenir, Hinojosa del Duque, Hornachuelos, La Herrería, Ochavillo del Río, Peñalosa, San Sebastián de los Ballesteros
67	La Anunciación (i)	1	Puente Genil
68	La Anunciación (ii)	1	Montilla
69	La duda de San José (i)	2	El Rinconcillo, San Sebastián de los Ballesteros
70	La duda de San José (ii)	1	El Arrecife
71	La duda de San José (iii)	1	Fuente Palmera
72	San José y la Virgen en el portal	1	San Sebastián de los Ballesteros
73	Siendo las escarchas tantas	1	Ochavillo del Río
74	Cantemos el nacimiento	1	El Arrecife
75	El milagro del trigo (i)	4	El Arrecife, La Carlota, Pozoblanco, Villaharta

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
76	El milagro del trigo (ii)	4	Belmez, Córdoba, Fuente Obejuna, Puente Genil
77	El milagro del trigo (iii)	1	Ochavillo del Río
78	El milagro del trigo (iv)	1	Villanueva del Rey
79	El milagro del trigo (v)	2	Adamuz, Algallarín
80	El milagro del trigo (vi)	1	Carcabuey
81	El milagro del trigo (vii)	1	Ojuelos Altos
82	La Virgen y el ciego (i)	8	Carcabuey, Fernán Núñez, Hornachuelos, Ochavillo del Río, Palma del Río, Peñalosa, Villaharta, Villaviciosa
83	La Virgen y el ciego (ii)	3	Córdoba, Hinojosa del Duque, Villanueva del Rey
84	La Virgen y el ciego (iii)	3	Adamuz, Belalcázar, El Porvenir
85	La Virgen y el ciego (iv)	1	Belmez
86	La Virgen y el ciego (v)	1	Ojuelos Altos
87	La Virgen y el ciego (vi)	1	Villanueva del Rey
88	Madre, en la puerta hay un niño (i)	13	Adamuz, Belmez, Espiel, Fernán Núñez, Fuente Obejuna, Hinojosa del Duque, Hornachuelos, La Victoria, Ojuelos Altos, Peñalosa, Villaharta, Villanueva del Rey, Villaviciosa
89	Madre, en la puerta hay un niño (ii)	2	Carcabuey, Ochavillo del Río
90	Madre, en la puerta hay un niño (iii)	1	Pozoblanco
91	Madre, en la puerta hay un niño (iv)	1	Belalcázar
92	San Antonio y los pájaros	20	Almodóvar del Río, Carcabuey, El Arrecife, Espiel, Fuente Obejuna, Fuente Palmera, Hornachuelos, La Cardencha, Luque, Montemayor, Ochavillo del Río, Ojuelos Altos, Ojuelos Bajos, Pedroche, Pozoblanco, Puente Genil, San Sebastián de los Ballesteros, Villanueva de Córdoba, Villanueva del Rey, Villaviciosa
93	Santa Catalina	2	Espiel, Villanueva de Córdoba
94	La cabrera devota elevada al cielo	1	Ochavillo del Río
95	La adúltera del cebollero	3	El Rinconcillo, Montemayor, San Sebastián de los Ballesteros
96	El vendedor de nabos	1	El Porvenir
97	La mujer del molinero y el cura (i)	3	Carcabuey, Fernán Núñez, San Sebastián de los Ballesteros
98	La mujer del molinero y el cura (ii)	3	Ochavillo del Río, Puente Genil, Villaviciosa
99	La mujer del molinero y el cura (iii)	1	Almodóvar del Río
100	La mujer del molinero y el cura (iv)	1	Adamuz
101	El corregidor y la molinera	3	Almodóvar del Río, El Arrecife, Ochavillo del Río
102	El cura enfermo (i)	3	Belmez, Puente Genil, Villanueva del Rey
103	El cura enfermo (ii)	1	Peñalosa
104	La patrona y el militar	2	Adamuz, Hornachuelos
105	Las mozelas de la alameda	1	Ochavillo del Río
106	La vida de los casados	1	Ochavillo del Río

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
107	La mujer del calderero	1	Ochavillo del Río
108	Castigo del sacristán	1	El Porvenir
109	Don gato	7	Belmez, Espiel, Fuente Obejuna, Hinojosa del Duque, Palma del Río, Villanueva de Córdoba, Villanueva del Rey
110	Mambrú(i)	9	Fernán Núñez, La CardenchaLa Victoria, Montemayor, Ochavillo del Río, Ojuelos Altos, Ojuelos Bajos, Villanueva del Rey
111	Mambrú(ii)	1	Villanueva de Córdoba
112	La viudita del conde laurel	6	Adamuz, Belalcázar, Belmez, El Porvenir, Fuente Obejuna, Ojuelos Altos
113	La niña del carabí	1	Fuente Obejuna
114	Las hijas de Merino	1	Belmez
115	Madre, Francisco no viene	1	El Rinconcillo
116	Los mozos de Monleón (i)	1	Puente Genil
117	Los mozos de Monleón (ii)	1	Priego de Córdoba
118	Los mozos de Monleón (iii)	2	Fuente Obejuna, Ochavillo del Río
119	Monja por fuerza	2	Ochavillo del Río, Villaharta
120	Los primos romeros	4	Adamuz, Algallarín, Belalcázar, Ochavillo del Río
121	Soldados forzadores	1	Ochavillo del Río
122	Los sacramentos del amor	1	Ochavillo del Río
123	Retrato de la dama	11	Carcabuey, El Arrecife, El Rinconcillo, El Viso, La Victoria, Luque, Montemayor, Montilla, Monturque, Ochavillo del Río, San Sebastián de los Ballesteros
124	Las doce palabras retorneadas (i)	6	Belalcázar, Belmez , Espiel, Hornachuelos, Montemayor, Ochavillo del Río
125	Las doce palabras retorneadas (ii)	1	Adamuz
126	La baraja	5	Carcabuey, El Arrecife, Hinojosa del Duque, Luque, Puente Genil
127	El arado	1	Ochavillo del Río
128	Vestir al cura (i)	2	La Herrería, Ochavillo del Río
129	Vestir al cura (ii)	1	Carcabuey
130	La Feliciania	1	Carcabuey
131	Madrugaba y era la una	1	El Porvenir
132	Estando la mora	1	Villaviciosa
133	Atentado anarquista conta Alfonso XII	2	Puente Genil, Priego de Córdoba
134	Soldado en Ceuta (i)	1	Priego de Córdoba
135	Soldado en Ceuta (ii)	1	Alcolea
136	La Virgen de Belén socorre a los soldados	1	Ochavillo del Río
137	El hermano cautivo	1	Ochavillo del Río
138	Agustinita y Redondo (i)	1	Villaharta
139	Agustinita y Redondo (ii)	2	Alcolea, Espiel
140	El criado y la señorita	1	Alcolea
141	La novia de Pedro Carreño (i)	4	Fuente Obejuna, Hinojosa del Duque, Hornachuelos, Montemayor
142	La novia de Pedro Carreño(ii)	1	El Rinconcillo
143	El padre ambicioso	3	Luque, Ochavillo del Río, Villaharta
144	El padre usurero (i)	1	Hornachuelos

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
145	El padre usurero (ii)	1	Ochavillo del Río
146	El padre usurero (iii)	1	Guadalcalzar
147	Joven burlada por un soldado	1	Fernán Núñez
148	La joven madre abandonada	1	Ojuelos Bajos
149	Lolita y el novio (i)	1	El Arrecife
150	Lolita y el novio (ii)	1	Fuente Obejuna
151	Mª Antonia(i)	1	Hinojosa del Duque
152	Mª Antonia (ii)	1	Algallarín
153	Muerte de la novia (i)	1	Ochavillo del Río
154	Muerte de la novia (ii)	1	Villaharta
155	La muerte de la novia sevillana	1	Villafraanca de Córdoba
156	Muerte de la novia y el novio	1	Ochavillo del Río
157	Rosita encarnada	1	Hinojosa del Duque
158	La enfermera y el militar	2	Montalbán, Montilla
159	El asesinato de la novia	1	Villaharta
160	La doncella vengadora de su honra	2	Alcolea, El Rinconcillo
161	Crimen por celos	3	La Victoria, Puente Genil, San Sebastián de los Ballesteros
162	El crimen de Don Benito	1	Fuente Obejuna
163	El crimen de Porcuna	1	Puente Genil
164	La boda frustrada	1	Hinojosa del Duque
165	La cocinera y el señorito	1	Villanueva del Rey
166	La doncella muerta por su amante (i)	2	Espiel, Fuente Obejuna
167	La doncella muerta por su amante (ii)	1	Belmez
168	La novia de Rogelio (i)	3	El Rinconcillo, Ochavillo del Río, Villaharta
169	La novia de Rogelio (ii)	1	Priego de Córdoba
170	El crimen de una joven en Puente Genil	1	Puente Genil
171	El crimen de la aldea de Cuenca	1	La Coronada
172	El crimen del barbero	3	Fernán Núñez, San Sebastián de los Ballesteros, Villaharta
173	Crimen en la venta La Castellana	1	Fuente Obejuna
174	Crimen por una mujer (i)	1	Alcolea
175	Crimen por una mujer (ii)	1	Ochavillo del Río
176	Crimen por una mujer (iii)	1	Guadalcalzar
177	El doble crimen	2	El Rinconcillo, Montemayor
178	En Zaragoza la bella	1	Hinojosa del Duque
179	Hija asesinada por su padre enamorado	1	Ochavillo del Río
180	Hija defensora de su honra	2	Fuente Obejuna, San Sebastián de los Ballesteros
181	Hijo que mata a su madre	1	Hinojosa del Duque
182	La suegra traidora	1	Pozoblanco
183	Lavandera requerida por su hermano	6	Guadalcalzar, Hinojosa del Duque, La Victoria, Montilla, Ochavillo del Río, Ojuelos Altos

Nº tema	Romance	Nº versiones	Localidades
184	Pedro Marcial	1	Ochavillo del Río
185	Muerte de Joselito el Gallo	1	Adamuz
186	La mujer soldado	1	El Rinconcillo
187	El Pernaes	2	La Coronada, Priego de Córdoba
188	El hijo ingrato	2	Ochavillo del Río, San Sebastián de los Ballesteros
189	El confesor de su madre	4	La Cardencha, Priego de Córdoba, Villafranca, Villaharta
190	En la estación de Alicante (i)	1	Montilla
191	En la estación de Alicante (ii)	1	Ochavillo del Río
192	En la estación de Alicante (iii)	1	Montalbán
193	En la estación de Alicante (iv)	1	Ojuelos Bajos
194	Enrique y Lola (i)	15	Belmez, Córdoba, Hinojosa del Duque, Hornachuelos, Montalbán, Montemayor, Montilla, Ochavillo del Río, Pozoblanco, Priego de Córdoba, Puente Genil, San Sebastián de los Ballesteros, Villaharta
195	Enrique y Lola (ii)	1	Villanueva del Rey
196	Enrique y Lola (iii)	1	Espiel
197	Hermanos separados	1	Fernán Núñez
198	Hija abandonada y reunida con su padre	1	Ochavillo del Río
199	La niña perdida	1	Ochavillo del Río
200	El reencuentro de la madre y el hijo	1	Córdoba
201	Niño abandonado y prisionero en Melilla	2	Ochavillo del Río, Villanueva de Córdoba
202	Niño abandonado y recogido por un cartero	2	Belmez, Villanueva del Rey
203	Niño abandonado y requerido por su padre	1	Villanueva del Rey
204	Reencuentro de madre e hijo	1	Belmez
205	Reencuentro de padre e hijo en tierras americanas	1	Montemayor
206	Muerte por una difamación	1	Ochavillo del Río
207	Joven muerta por la mordedura de un perro	1	Adamuz
208	La devota de San Antonio	2	Fuente Obejuna, Villanueva del Rey
209	Los cigarrones de oro	1	Carcabuey
210	San Isidro	7	Fernán Núñez, Fuente Palmera, Guadalcázar, Hornachuelos, Montalbán, Montemayor, Peñalosa
211	El confesor de su amante	2	Belmez, Ochavillo del Río
212	La bata de la novia	2	Algallarín, Ochavillo del Río
213	La buenaventura	11	Algallarín, Belalcázar, Belmez, Carcabuey, El Rinconcillo, Fuente Obejuna, Hinojosa del Duque, La Victoria, Ochavillo del Río, Villaharta, Villanueva de Córdoba
214	Rosita la cigarrera	5	Fuente Obejuna, Montemayor, Ochavillo del Río, Palma del Río, Villaharta

<b>Nº tema</b>	<b>Romance</b>	<b>Nº versiones</b>	<b>Localidades</b>
215	El niño expulsado de la iglesia	2	Carcabuey, Ochavillo del Río
216	El novio que marcha a la mili	1	Villanueva de Córdoba
217	La huerfanita	2	Ochavillo del Río, San Sebastián de los Ballesteros
218	La pobre huérfana	1	Puente Genil



## v. INFORMANTES POR ORDEN ALFABÉTICO

Informante	Localidad	Melodía y documento
Abad, Concha	La Victoria	110(275)
Aguilar Abad, Concepción	La Carlota	75(170)
Aguilar Carmona, Rosario	La Carlota	60(127), 75(170)
Aguilar Pérez, Rosario	Montilla	190(418)
Alcaide Caballero, Carmen	Espiel	15(36)
Alcaide Estévez, Ana	San Sebastián de los Ballesteros	21(49), 66(153), 97(245), 161(370), 172(387), 194(429)
Alcaide Mármol, Carmen	Montilla	158(365)
Alcaide, Josefa	La Victoria	88(201)
Alcaide, María	La Victoria	183(401)
Alcalde, Laura	La Victoria	3(7)
Alcántara Mohedano, Carmen	El Rinconcillo	95(240), 115(290)
Amil Castillo, Isabel	Adamuz	52(101), 88(203), 100(251), 104(260), 120(298)
Aragonés López, Rafaela	El Rinconcillo	95(240)
Ballesteros Mesa, Carmen	Almodóvar del Río	13(23), 57(112)
Ballesteros Naranjo, María	Guadalcázar	146(353), 176(392), 183(403), 210(455)
Ballesteros, María	Carcabuey	129(329), 213(472)
Ballesteros, Soledad	Palma del Río	214(479)
Barbero Moreno, Ana	Espiel	124(318)
Bella Zamorano, Francisco	Hinojosa del Duque	109(270)
Beltrán Sousa, Pilar	Córdoba	60(133), 76(173), 83(191), 194(422), 200(442)
Benavente, Ana	Ojuelos Altos	110(276)
Benítez Muriel , Sixto	Carcabuey	8(16), 80(181), 82(190), 89(214), 97(246), 123(313), 126(324), 129(329), 130(330), 209(454), 213(472)
Benito Gutiérrez, Sebastiana	El Rinconcillo	142(347)
Bernal González, Antonia	Ochavillo del Río	1(2), 5(9), 17(42), 22(52), 24(54), 29(69), 32(73), 37(79), 48(93), 51(100), 55(106), 57(111), 59(119), 61(143), 66(155), 73(167), 77(177), 82(187), 89(213), 92(224), 94(239), 98(247), 101(254), 105(261), 106(262), 107(263), 110(274), 120(297), 121(301), 122(302), 123(303), 124(316), 127(326), 128(327), 143(349), 145(352), 156(363), 179(396), 184(407), 188(413), 191(419), 194(432), 198(440), 203(447), 206(450), 213(466), 214(480), 215(483), 217(486)
Berral Romero, Antonia	Fernán Núñez	210(461)
Blanca Fernández, Rafaela	Algallarín	120(299)
Bolancé León, Dolores	Fuente Palmera	17(40), 92(222)
Botella Pérez, María Dolores	Belalcázar	18(44), 22(51), 84(196), 112(286), 213(474)
Boyero Torralbo, María	Adamuz	104(260), 207(451)
Cabanillas Fuentes, Soledad	Hornachuelos	45(90)
Cabello Lozano, Antonia	El Porvenir	16(37), 56(110), 59(120), 66(159), 84(195), 96(243), 112(287), 131(331)
Cabrera Blanco, Balbina	Villaviciosa	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
Cabrera Carrillo, Ágreda	Villaharta	194(433)
Calderón Carretero, Gloria	Hornachuelos	104(259), 124(315)
Calero Cabello, Rosario	Villaviciosa	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)

Cámara Caballero, Victoria	Belmez	110(277)
Camas Crespín, Luisa	La Victoria	3(7), 123(310)
Cano Fúnez, Francisca	La Victoria	161(371), 213(467)
Caracuel, Domingo	Carcabuey	82(190)
Caravaca Herrero, Francisca	Algallarín	79(180), 213(475)
Caro Serrano, Luisa	Villanueva del Rey	16(38), 38(81), 48(97), 65(152), 78(178), 87(199), 88(212), 109(271), 165(376), 195(437), 202(446), 208(453)
Caro Urbán, Francisca	Fuente Palmera	20(46), 28(61), 71(165)
Carrillo Tirado, Josefa	Pozoblanco	14(31), 21(50), 29(67), 31(72), 40(85), 59(124), 61(146), 90(215), 92(234), 182(400), 194(435)
Casado Marín, Ana	El Higueral	34(75), 54(103), 60(128)
Casado Montenegro, Teresa	Fuente Obejuna	11(19), 14(29), 39(84), 64(151), 92(229), 109(266), 112(283), 113(288), 118(293), 166(377), 173(389), 214(481)
Castellano, Carmen	Puente Genil	23(53)
Castillejo, Vicenta	Villanueva de Córdoba	61(144), 92(235), 213(471)
Clavellina Crespo, Dolores	Fernán Núñez	97(244)
Cobos Pozuelo, Manuel	Villanueva de Córdoba	61(144)
de la Bella Jiménez, M <sup>a</sup> Ángeles	Hinojosa del Duque	59(121), 88(207), 164(375), 178(395), 181(399), 183(404), 194(434)
de la Cruz, María	Villanueva de Córdoba	61(144), 92(235), 213(471)
Díaz Moreno, Rosario	Adamuz	84(194), 112(282)
Díaz, Antonio	Puente Genil	67(160)
Díaz, Lucía	Villaharta	61(147)
Domínguez Pozuelo, Catalina	Villanueva de Córdoba	93(237)
Doval Moreno, María	Villaharta	55(105), 143(350), 189(415), 214(478)
Dovao Alcántara, Petra	El Rinconcillo	69(162), 95(240), 123(305), 168(380), 177(393), 186(409)
Duque, M <sup>a</sup> Dolores	Villanueva de Córdoba	61(144), 92(235), 213(471), 216(484)
Echevarría Ots, Caridad	El Arrecife	74(168), 101(252), 123(306), 126(323)
Escalona García, Rafaela	Villanueva de Córdoba	15(34), 109(267), 213(471)
Escriba Oliva, María	Hornachuelos	194(430)
Estrella Sánchez, Isabel	El Rinconcillo	160(368), 213(468)
Fabián Díaz, M <sup>a</sup> José	Alcolea	139(340)
Fernández Jiménez, Claudia	La Carlota	60(127)
Fernández, Librada	El Viso	123(309)
Flores Muñoz, Isabel	Hinojosa del Duque	83(192), 213(470)
Franco Gallardo, Araceli	La Cardencha	59(122), 92(230), 110(278), 189(417)
Gálvez López, Andrea	Montalbán	210(458)
Gañán Amil, Francisca	Adamuz	88(203)
García Castell, Rafaela	Ochavillo del Río	59(119), 82(187), 110(274), 153(360), 168(381), 194(433), 201(444)
García Castilla, María	Almodóvar del Río	5(10), 13(23), 14(28), 37(78), 48(94), 57(112), 59(118), 60(131), 92(223), 99(250), 101(253)
García Expósito, Araceli	Carcabuey	8(16), 80(181), 82(190), 89(214), 92(227), 123(313), 126(324), 129(329), 213(472), 215(482)
García Fernández, Concepción	Belalcázar	22(51), 29(64)
García Giraldo, Dolores	Belalcázar	22(51), 84(196), 91(216), 112(286)
García González, Conchi	Villanueva del Rey	26(56), 59(124), 102(256), 110(280)
García Recio, Filomena	Fernán Núñez	7(14), 41(86)
García, Antonia	Puente Genil	194(423)
García, María	Córdoba	63(149)

Garrido, Dolores	Alcolea	60(135)
Gil García, Josefa	Espiel	60(134)
Giráldez García, Remedios	Peñalosa	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
Gómez Azcona, Mercedes	Espiel	39(83), 166(378)
Gómez Rubio, María	Espiel	19(45), 29(65), 48(96), 92(228), 139(341), 196(438)
Gómez, Antonia	Puente Genil	60(129), 102(255), 170(384)
Gómez, Isabel	Luque	27(60)
González Molina, Carmen	Villaharta	29(68), 55(105), 75(171), 82(186), 88(204), 119(296), 138(339), 154(361), 159(367), 168(382), 172(388), 189(415), 194(433), 213(473)
González Morente, Carmen	Palma del Río	82(184)
González, Carmen	Puente Genil	59(117)
González, Isabel	Luque	43(88), 59(114), 123(304), 126(322), 143(348)
González, María	Puente Genil	76 (174), 194(424), 218(487)
Granados Gómez, Isabel	La Victoria	88(201)
Guisado Rodríguez, Inés	El Porvenir	10(18), 16(37), 56(110), 59(120), 84(195)
Hens Castell, Encarnación	Ochavillo del Río	143(349), 194(433), 212(464), 213(466)
Hens Hens, Leocadia	Ochavillo del Río	1(2), 5(9), 13(24), 15(33), 17(42), 22(52), 24(54), 32(73), 37(79), 42(87), 51(100), 55(106), 57(111), 59(119), 61(142), 61(143), 66(155), 73(167), 77(177), 82(187), 92(224), 94(239), 98(247), 101(254), 105(261), 106(262), 107(263), 110(274), 118(294), 119(295), 120(297), 121(301), 123(303), 124(316), 127(326), 128(327), 136(337), 137(338), 175(391), 179(396), 183(406), 191(419), 194(432), 198(440), 199(441), 211(462), 212(464), 213(466), 214(480), 215(483), 217(486)
Heras Consuegra, Concepción	Fuente Obejuna	20(47)
Hernández González, María	Villaviciosa	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
Hernández González, Piedad	Villaviciosa	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
Higueras, Araceli	Alcolea	20(48), 140(342)
Jiménez Arroyo, Corpus	Montemayor	210(459)
Jiménez González, Antonia	Palma del Río	82(184)
Jiménez Rosal, Dolores	Fernán Núñez	197(439)
Jiménez, Catalina	Fernán Núñez	88(200), 110(273)
Jiménez, Francisco	Carcabuey	213(472)
Jiménez, Luisa	Villanueva del Rey	13(25), 83(193)
Jiménez, María	Puente Genil	163(374)
Jiménez, Trinidad	Fernán Núñez	29(62)
Jurado Hidalgo, Antonia	Fernán Núñez	12(21), 82(183)
Jurado López, Carmen	La Victoria	110(275)
Jurado Pulgarín, Adoración	Fuente Obejuna	55(108), 109(266), 180(398), 213(469)
Jurado Sánchez, Hortensia	Belmez	15(35), 76(175), 85(197), 88(208), 102(257), 109(268), 112(284), 114(289), 124(319), 167(379), 194(431), 202(445), 204(448), 211(463), 213(476)
León Fernández, Rosa	Hornachuelos	124(315)
Llamas, Dolores	Fernán Núñez	82(183)
López Bravo, Dolores	Belalcázar	213(474)
López Cañada, Dolores	Alcolea	135(336)

López Maraver, Carmen	Palma del Río	61(140)
Luque Pérez, Ángela	Montilla	68(161), 123(307)
Luque Povedano, Luisa	Montemayor	95(241)
Luque Povedano, Luisa	Montemayor	110(272)
Luque, María	Fernán Núñez	82(183), 88(200)
Marín Redondo, Rosario	Villafranca	17(41), 64(150), 155(362), 189(416)
Mariscal Aguilera, Josefa	San Sebastián de los Ballesteros	60(130), 66(153), 72(166), 95(242), 97(245), 123(311), 161(370), 172(387)
Mariscal Calero, Josefa	Villaviciosa	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
Martín Agredano, Filomena	Ojuelos Bajos	18(43), 50(99), 55(107), 92(232), 110(279)
Martín Carrasco, Matilde	Belalcázar	22(51), 84(196), 91(216), 112(286), 124(317)
Martín Jiménez, Antonia	Fernán Núñez	82(183), 110(273), 147(354)
Martínez Rosa, Belén	Palma del Río	61(138)
Masiñano Manzanedo, Felipa	El Porvenir	16(37), 56(110), 59(120), 66(159), 84(195), 96(243), 108(264), 112(287), 131(331)
Mena López, Rafaela	Belmez	102(257)
Merchán Márquez, Virginia	Pozoblanco	21(50), 75(172), 92(234), 194(435)
Millán Jurado, Antonia	Villaviciosa	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
Miranda , Francisca	Fernán Núñez	29(62), 82(183), 88(200)
Mohedano Sánchez, Encarnación	El Rinconcillo	30(70)
Molina Castro, Francisca	Adamuz	185(408)
Montenegro Orugo, Petra	Belalcázar	213(474)
Montenegro Zamorano, Damiana	Hinojosa del Duque	66(157), 83(192), 88(207), 109(270), 126(325), 151(358), 213(470)
Morales Salinas, Dolores	Algallarín	152(359), 212(465), 213(475)
Moreno Carmona, María	Montemayor	92(219), 194(427)
Moreno Lucena, Engracia	Montemayor	1(3), 7(13), 27(58), 44(89), 124(314), 141(343), 177(394), 205(449), 214(477)
Moreno Martínez, Paca	Villaharta	55(105), 75(171), 82(186), 88(204), 189(415)
Moreno Valero, Bernardela	Villaharta	55(105), 143(350), 189(415)
Moya Jiménez, Manuela	Pedroche	31(71), 38(82), 92(233)
Mújica, Lucía	El Porvenir	66(159), 131(331)
Muñoz Muñoz, Isabel	El Arrecife	59(116), 75(169), 92(218)
Murillo Santiago, Antonia	Ojuelos Bajos	18(43), 92(232), 110(279), 148(355), 193(421)
Nogales López, Remedios	Hinojosa del Duque	141(345), 157(364), 213(470)
Núñez Ríos, Gabriela	Montilla	183(402)
Obrero Blázquez, Rafaela	Fuente Obejuna	55(109)
Orgaz León, Juana	Algallarín	152(359), 212(465)
Ortega Martín, María	San Sebastián de los Ballesteros	69(163), 92(221), 123(311)
Ortiz Ortiz, Ana	El Arrecife	59(116), 75(169), 92(218)
Ortiz Ortiz, Isabel	El Arrecife	59(116), 70(164), 75(169), 92(218)
Osuna Carrillo, Coronada	Monturque	123(312)
Osuna Martín, Leocadia	Peñalosa	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258), 210(457)
Palacios Romero, Francisca	Ojuelos Altos	2(6), 27(57), 60(136)
Pastor Mancheño, Ana	Adamuz	47(92), 49(98), 79(179), 88(203), 125(320)
Pedrazas Arce, Angelines	Montilla	194(426)
Perales Castillejo, Jacinta	Ojuelos Altos	14(30), 81(182), 86(198), 88(211), 92(231), 110(276), 112(285), 183(405)
Pérez Martínez, María	Hornachuelos	104(259), 124(315)
Pérez Sánchez, Dolores	Fuente Obejuna	1(4), 9(17), 35(76), 39(84), 46(91), 76(176), 88(210), 141(344), 162(373), 208(452)
Petidier Díez, Concepción	La Victoria	3(7)
Pistón Domínguez, Natividad	Fuente Palmera	210(460)

Quesada Prieto, Catalina	Montalbán	12(22), 16(39), 194(436)
Ramos Pérez, Dolores	Hornachuelos	194(430)
Recio Casares, Pliar	Córdoba	194(428)
Redondo, María	Fernán Núñez	82(183)
Requena Rodríguez, Soledad	Ochavillo del Río	191(419)
Rico López, José	Carcabuey	82(190), 97(246)
Ríder Baena, Dolores	San Sebastián de los Ballesteros	21(49), 66(153), 95(242), 97(245), 161(370), 172(387), 180(397), 188(412)
Río Jara, Alfonsa	Fernán Núñez	210(461)
Rivera Ortiz, Dolores	La Coronada	33(74), 59(115), 61(137), 171(385), 187(411)
Rodríguez Camacho, Paulina	Fuente Obejuna	88(210), 112(283), 150(357)
Rodríguez Martín, Carmen	Fernán Núñez	82(183), 172(386)
Rodríguez Navarro, Juan	Fernán Núñez	210(461)
Rodríguez, Elisarda	El Porvenir	84(195)
Rodríguez, Pilar	Montoro	29(66), 52(102)
Rojas Cerezo, Francisca	Adamuz	88(203)
Romero Lara, Araceli	Alcolea	160(369)
Romero Vioque, Juana	Villanueva de Córdoba	15(34), 61(144), 92(235), 109(267), 213(471)
Romero, Lucía	Villanueva de Córdoba	6(12), 15(34), 61(144), 92(235), 109(267), 201(443), 213(471)
Rosa Crespo, Blanca	La Victoria	110(275)
Ruiz Ruiz, Ramona	Palma del Río	61(139)
Ruz Sillero, María Jesús	Montalbán	192(420)
Salazar Álvarez, Concepción	Fernán Núñez	25(55), 29(62)
Sánchez Gallego, Cándida	Peñalosa	1(5), 37(80), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
Sánchez, Josefa	El Viso	11(20)
Sánchez, María	El Viso	11(20)
Sedano Fernández, Francisca	Villaviciosa	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
Sepúlveda Cobos, Carmen	Peñalosa	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
Serrano Caballero, Dolores	Priego de Córdoba	27(59), 62(148), 117(292), 133(334), 134(335), 169(383), 187(410), 189(414), 194(425)
Serrano Fernández, Rafaela	Villaviciosa	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
Serrano Moreno, Teresa	Montemayor	123(308)
Servando López, Francisca	Hinojosa del Duque	88(207), 109(270)
Servando López, Josefina	La Herrería	66(156), 128(328)
Sillero, Ángeles	Montalbán	158(366)
Tierno Fernández, Encarna	Palma del Río	109(265)
Toledano García, Isabel	San Sebastián de los Ballesteros	4(8), 41(49), 66(153), 161(370), 172(387), 217(485)
Torralbo Amor, Asunción	Adamuz	207(451)
Torralbo, Ana	Villanueva de Córdoba	61(144), 92(235), 213(471)
Torrero Chamizo, Rafaela	Belalcázar	18(44), 22(51), 84(196), 91(216), 112(286), 124(317)
Valentín Jurado, Lucía	Fuente Obejuna	109(266)
Valverde Carvajal, Rafaela	Algallarín	212(465)
Velasco, Carmen	Alcolea	174(390)
Villa González, Manuela	Hornachuelos	45(90), 61(141), 66(154), 82(185), 88(202), 92(225), 141(346), 144(351), 210(456)
Yuste, Alfonsa	Fernán Núñez	88(200), 110(273)
Zafra Alcaide, Francisca	La Victoria	88(201), 110(275)

Zafra Delgado, Dolores	El Arrecife	55(104), 59(116), 75(169), 92(218), 149(356)
Zafra Delgado, Josefa	El Arrecife	55(104), 59(116), 75(169), 92(218), 149(356)
Zafra, Isabel	La Victoria	110(275)
Zamora, Ana	La Victoria	110(275)

## vi. INFORMANTES POR LOCALIDADES

Localidad	Informante	Melodía y documento
Adamuz	Amil Castillo, Isabel	52(101), 88(203), 100(251), 104(260), 120(298)
	Boyero Torralbo, María	104(260), 207(451)
	Díaz Moreno, Rosario	84(194), 112(282)
	Gañán Amil, Francisca	88(203)
	Molina Castro, Francisca	185(408)
	Pastor Mancheño, Ana	47(92), 49(98), 79(179), 88(203), 125(320)
	Rojas Cerezo, Francisca	88(203)
	Torralbo Amor, Asunción	207(451)
Alcolea	Fabián Díaz, M <sup>a</sup> José	139(340)
	Garrido, Dolores	60(135)
	Higuera, Araceli	20(48), 140(342)
	López Cañada, Dolores	135(336)
	Romero Lara, Araceli	160(369)
	Velasco, Carmen	174(390)
Algallarín	Blanca Fernández, Rafaela	120(299)
	Caravaca Herrero, Francisca	79(180), 213(475)
	Morales Salinas, Dolores	152(359), 212(465), 213(475)
	Orgaz León, Juana	152(359), 212(465)
	Valverde Carvajal, Rafaela	212(465)
Almodóvar del Río	Ballesteros Mesa, Carmen	13(23), 57(112)
	García Castilla, María	5(10), 13(23), 14(28), 37(78), 48(94), 57(112), 59(118), 60(131), 92(223), 99(250), 101(253)
Belalcázar		120(300)
	Botella Pérez, María Dolores	18(44), 22(51), 84(196), 112(286), 213(474)
	García Fernández, Concepción	22(51), 29(64)
	García Giraldo, Dolores	22(51), 84(196), 91(216), 112(286)
	López Bravo, Dolores	213(474)
	Martín Carrasco, Matilde	22(51), 84(196), 91(216), 112(286), 124(317)
	Montenegro Orugo, Petra	213(474)
	Torrero Chamizo, Rafaela	18(44), 22(51), 84(196), 91(216), 112(286), 124(317)
Belmez	Cámara Caballero, Victoria	110(277)
	Jurado Sánchez, Hortensia	15(35), 76(175), 85(197), 88(208), 102(257), 109(268), 112(284), 114(289), 124(319), 167(379), 194(431), 202(445), 204(448), 211(463), 213(476)
	Mena López, Rafaela	102(257)
Carcabuey	Ballesteros, María	129(329), 213(472)
	Benítez Muriel , Sixto	8(16), 80(181), 82(190), 89(214), 97(246), 123(313), 126(324), 129(329), 130(330), 209(454), 213(472)
	Caracuel, Domingo	82(190)
	García Expósito, Araceli	8(16), 80(181), 82(189), 89(214), 92(227), 123(313), 126(324), 129(329), 213(472), 215(482)
	Jiménez, Francisco	213(472)
	Rico López, José	82(190), 97(246)
Córdoba	(sin datos)	58 (113)
	Beltrán Sousa, Pilar	60(133), 76(173), 83(191), 194(422), 200(442)

	García, María	63(149)
	Recio Casares, Pliar	194(428)
El Arrecife	Echevarría Ots, Caridad	74(168), 101(252), 123(306), 126(323)
	Muñoz Muñoz, Isabel	59(116), 75(169), 92(218)
	Ortiz Ortiz, Ana	59(116), 75(169), 92(218)
	Ortiz Ortiz, Isabel	59(116), 70(164), 75(169), 92(218)
	Zafra Delgado, Dolores	55(104), 59(116), 75(169), 92(218), 149(356)
	Zafra Delgado, Josefa	55(104), 59(116), 75(169), 92(218), 149(356)
El Higueral	Casado Marín, Ana	34(75), 54(103), 60(128)
El Porvenir	Cabello Lozano, Antonia	16(37), 56(110), 59(120), 66(159), 84(195), 96(243), 112(287), 131(331)
	Guisado Rodríguez, Inés	10(18), 16(37), 56(110), 59(120), 84(195)
	Masiñano Manzanedo, Felipa	16(37), 56(110), 59(120), 66(159), 84(195), 96(243), 108(264), 112(287), 131(331)
	Mújica, Lucía	66(159), 131(331)
	Rodríguez, Elisarda	84(195)
El Rinconcillo	Alcántara Mohedano, Carmen	95(240), 115(290)
	Aragonés López, Rafaela	95(240)
	Benito Gutiérrez, Sebastiana	142(347)
	Dovao Alcántara, Petra	69(162), 95(240), 123(305), 168(380), 177(393), 186(409)
	Estrella Sánchez, Isabel	160(368), 213(468)
	Mohedano Sánchez, Encarnación	30(70)
El Viso	Fernández, Librada	123(309)
	Sánchez, Josefa	11(20)
	Sánchez, María	11(20)
Espiel		36(77), 88(209), 93(238), 109(269)
	Alcaide Caballero, Carmen	15(36)
	Barbero Moreno, Ana	124(318)
	Gil García, Josefa	60(134)
	Gómez Azcona, Mercedes	39(83), 166(378)
	Gómez Rubio, María	19(45), 29(65), 48(96), 92(228), 139(341), 196(438)
Fernán Núñez	(sin datos)	14(26), 14(27)
	Berral Romero, Antonia	210(461)
	Clavellina Crespo, Dolores	97(244)
	García Recio, Filomena	7(14), 41(86)
	Jiménez Rosal, Dolores	197(439)
	Jiménez, Catalina	88(200), 110(273)
	Jiménez, Trinidad	29(62)
	Jurado Hidalgo, Antonia	12(21), 82(183)
	Llamas, Dolores	82(183)
	Luque, María	82(183), 88(200)
	Martín Jiménez, Antonia	82(183), 110(273), 147(354)
	Miranda , Francisca	29(62), 82(183), 88(200)
	Redondo, María	82(183)
	Río Jara, Alfonsa	210(461)
	Rodríguez Martín, Carmen	82(183), 172(386)
	Rodríguez Navarro, Juan	210(461)
	Salazar Álvarez, Concepción	25(55), 29(62)
	Yuste, Alfonsa	88(200), 110(273)
Fuente Obejuna	Casado Montenegro, Teresa	11(19), 14(29), 39(84), 64(151), 92(229), 109(266), 112(283), 113(288), 118(293), 166(377), 173(389), 214(481)
	Heras Consuegra, Concepción	20(47)



Fuente Obejuna	Jurado Pulgarín, Adoración	55(108), 109(266), 180(398), 213(469)
	Obrero Blázquez, Rafaela	55(109)
	Pérez Sánchez, Dolores	1(4), 9(17), 35(76), 39(84), 46(91), 76(176), 88(210), 141(344), 162(373), 208(452)
	Rodríguez Camacho, Paulina	88(210), 112(283), 150(357)
	Valentín Jurado, Lucía	109(266)
Fuente Palmera	Bolancé León, Dolores	17(40), 92(222)
	Caro Urbán, Francisca	20(46), 28(61), 71(165)
	Pistón Domínguez, Natividad	210(460)
Guadalcázar	Ballesteros Naranjo, María	146(353), 176(392), 183(403), 210(455)
Hinojosa del Duque	Bella Zamorano, Francisco	109(270)
	de la Bella Jiménez, M <sup>a</sup> Ángeles	59(121), 88(207), 164(375), 178(395), 181(399), 183(404), 194(434)
	Flores Muñoz, Isabel	83(192), 213(470)
	Montenegro Zamorano, Damiana	66(157), 83(192), 88(207), 109(270), 126(325), 151(358), 213(470)
	Nogales López, Remedios	141(345), 157(364), 213(470)
	Servando López, Francisca	88(207), 109(270)
Hornachuelos	Cabanillas Fuentes, Soledad	45(90)
	Calderón Carretero, Gloria	104(259), 124(315)
	Escriba Oliva, María	194(430)
	León Fernández, Rosa	124(315)
	Pérez Martínez, María	104(259), 124(315)
	Ramos Pérez, Dolores	194(430)
	Villa González, Manuela	45(90), 61(141), 66(154), 82(185), 88(202), 92(225), 141(346), 144(351), 210(456)
La Cardenchosa	Franco Gallardo, Araceli	59(122), 92(230), 110(278), 189(417)
La Carlota	Aguilar Abad, Concepción	75(170)
	Aguilar Carmona, Rosario	60(127), 75(170)
	Fernández Jiménez, Claudia	60(127)
La Coronada	Rivera Ortiz, Dolores	33(74), 59(115), 61(137), 171(385), 187(411)
La Herrería	Servando López, Josefina	66(156), 128(328)
La Victoria	Abad, Concha	110(275)
	Alcaide, Josefa	88(201)
	Alcaide, María	183(401)
	Alcalde, Laura	3(7)
	Camas Crespín, Luisa	3(7), 123(310)
	Cano Fúnez, Francisca	161(371), 213(467)
	Granados Gómez, Isabel	88(201)
	Jurado López, Carmen	110(275)
	Petidier Díez, Concepción	3(7)
	Rosa Crespo, Blanca	110(275)
	Zafra Alcaide, Francisca	88(201), 110(275)
	Zafra, Isabel	110(275)
	Zamora, Ana	110(275)
Luque		92(217)
	Gómez, Isabel	27(60)
	González, Isabel	43(88), 59(114), 123(304), 126(322), 143(348)
Montalbán	Gálvez López, Andrea	210(458)
	Quesada Prieto, Catalina	12(22), 16(39), 194(436)
	Ruz Sillero, María Jesús	192(420)
	Sillero, Ángeles	158(366)
Montemayor	Jiménez Arroyo, Corpus	210(459)
	Luque Povedano, Luisa	95(241)
	Luque Povedano, Luisa	110(272)

	Moreno Carmona, María	92(219), 194(427)
	Moreno Lucena, Engracia	1(3), 7(13), 27(58), 44(89), 124(314), 141(343), 177(394), 205(449), 214(477)
Montemayor	Serrano Moreno, Teresa	123(308)
Montilla	Aguilar Pérez, Rosario	190(418)
	Alcaide Mármol, Carmen	158(365)
	Luque Pérez, Ángela	68(161), 123(307)
	Núñez Ríos, Gabriela	183(402)
	Pedrazas Arce, Angelines	194(426)
Montoro	Rodríguez, Pilar	29(66), 53(102)
Monturque	Osuna Carrillo, Coronada	123(312)
Ochavillo del Río	Bernal González, Antonia	1(2), 5(9), 17(42), 22(52), 24(54), 29(69), 32(73), 37(79), 48(93), 51(100), 55(106), 57(111), 59(119), 61(143), 66(155), 73(167), 77(177), 82(187), 89(213), 92(224), 94(239), 98(247), 101(254), 105(261), 106(262), 107(263), 110(274), 120(297), 121(301), 122(302), 123(303), 124(316), 127(326), 128(327), 143(349), 145(352), 156(363), 179(396), 184(407), 188(413), 191(419), 194(432), 198(440), 203(447), 206(450), 213(466), 214(480), 215(483), 217(486)
	García Castell, Rafaela	59(119), 82(187), 110(274), 153(360), 168(381), 194(433), 201(444)
	Hens Castell, Encarnación	143(349), 194(433), 212(464), 213(466)
	Hens Hens, Leocadia	1(2), 5(9), 13(24), 15(33), 17(42), 22(52), 24(54), 32(73), 37(79), 42(87), 51(100), 55(106), 57(111), 59(119), 61(142), 61(143), 66(155), 73(167), 77(177), 82(187), 92(224), 94(239), 98(247), 101(254), 105(261), 106(262), 107(263), 110(274), 118(294), 119(295), 120(297), 121(301), 123(303), 124(316), 127(326), 128(327), 136(337), 137(338), 175(391), 179(396), 183(406), 191(419), 194(432), 198(440), 199(441), 211(462), 212(464), 213(466), 214(480), 215(483), 217(486)
	Requena Rodríguez, Soledad	191(419)
Ojuelos Altos	Benavente, Ana	110(276)
	Palacios Romero, Francisca	2(6), 27(57), 60(136)
	Perales Castillejo, Jacinta	14(30), 81(182), 86(198), 88(211), 92(231), 110(276), 112(285), 183(405)
Ojuelos Bajos	Martín Agredano, Filomena	18(43), 50(99), 55(107), 92(232), 110(279)
	Murillo Santiago, Antonia	18(43), 92(232), 110(279), 148(355), 193(421)
Palma del Río	Ballesteros, Soledad	214(479)
	González Morente, Carmen	82(184)
	Jiménez González, Antonia	82(184)
	López Maraver, Carmen	61(140)
	Martínez Rosa, Belén	61(138)
	Ruiz Ruiz, Ramona	61(139)
	Tierno Fernández, Encarna	109(265)
Pedroche	Moya Jiménez, Manuela	31(71), 38(82), 92(233)
Peñalosa	Giráldez García, Remedios	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
	Osuna Martín, Leocadia	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258), 210(457)

	Sánchez Gallego, Cándida	1(5), 37(80), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
Peñalosa	Sepúlveda Cobos, Carmen	1(5), 37(80), 48(95), 59(123), 60(132), 66(158), 82(188), 88(205), 103(258)
Pozoblanco	Carrillo Tirado, Josefa	14(31), 21(50), 29(67), 31(72), 40(85), 59(124), 61(146), 90(215), 92(234), 182(400), 194(435)
	Merchán Márquez, Virginia	21(50), 75(172), 92(234), 194(435)
Priego de Córdoba	Serrano Caballero, Dolores	27(59), 62(148), 117(292), 133(334), 134(335), 169(383), 187(410), 189(414), 194(425)
Puente Genil		1(1), 29(63), 92(220), 98(248), 116(291), 126(321), 133(333), 161(372)
	Castellano, Carmen	23(53)
	Díaz, Antonio	67(160)
	García, Antonia	194(423)
	Gómez, Antonia	60(129), 102(255), 170(384)
	González, Carmen	59(117)
	González, María	76 (174), 194(424), 218(487)
	Jiménez, María	163(374)
San Sebastián de los Ballesteros	Alcaide Estévez, Ana	21(49), 66(153), 97(245), 161(370), 172(387), 194(429)
	Mariscal Aguilera, Josefa	60(130), 66(153), 72(166), 95(242), 97(245), 123(311), 161(370), 172(387)
	Ortega Martín, María	69(163), 92(221), 123(311)
	Ríder Baena, Dolores	21(49), 66(153), 95(242), 97(245), 161(370), 172(387), 180(397), 188(412)
	Toledano García, Isabel	4(8), 21(49), 66(153), 161(370), 172(387), 217(485)
Villafranca	Marín Redondo, Rosario	17(41). 64(150), 155(362), 189(416)
	Cabrera Carrillo, Ágreda	194(433)
	Díaz, Lucía	61(147)
	Doval Moreno, María	55(105), 143(350), 189(415), 214(478)
	González Molina, Carmen	29(68), 55(105), 75(171), 82(186), 88(204), 119(296), 138(339), 154(361), 159(367), 168(382), 172(388), 189(415), 194(433), 213(473)
	Moreno Martínez, Paca	55(105), 75(171), 82(186), 88(204), 189(415)
	Moreno Valero, Bernardela	55(105), 143(350), 189(415)
		111(281)
Villanueva de Córdoba	Castillejo, Vicenta	61(144), 92(235), 213(471)
	Cobos Pozuelo, Manuel	61(144)
	de la Cruz, María	61(144), 92(235), 213(471)
	Domínguez Pozuelo, Catalina	93(237)
	Duque, Mª Dolores	61(144), 92(235), 213(471), 216(484)
	Escalona García, Rafaela	15(34), 109(267), 213(471)
	Romero Vioque, Juana	15(34), 61(144), 92(235), 109(267), 213(471)
	Romero, Lucía	6(12), 15(34), 61(144), 92(235), 109(267), 201(443), 213(471)
	Torralbo, Ana	61(144), 92(235), 213(471)
Villanueva del Rey	Caro Serrano, Luisa	16(38), 38(81), 48(97), 65(152), 78(178), 87(199), 88(212), 109(271), 165(376), 195(437), 202(446), 208(453)
	García González, Conchi	26(56), 59(124), 102(256), 110(280)
	Jiménez, Luisa	13(25), 83(193)

Villaviciosa	Cabrera Blanco, Balbina	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
Villaviciosa	Calero Cabello, Rosario	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
	Hernández González, María	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
	Hernández González, Piedad	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
	Mariscal Calero, Josefa	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
	Millán Jurado, Antonia	14(32), 82(189), 88(206), 92(226)
	Sedano Hernández, Francisca	5(11), 14(32), 59(125), 61(145), 82(189), 88(206), 92(226), 98(249), 132(332)
	Serrano Fernández, Rafaela	5(11), 14(32), 59(124), 61(145), 82(189), 88(206), 98(249), 132(332)

## vii. ROMANCES POR LOCALIDADES

Localidad	Temas melódicos
Adamuz	47. La infanticida (iv) 48. La mala suegra (ii) 52. La malcasada (iii) 79. El milagro del trigo (v) 84. La Virgen y el ciego (iii) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 100. La mujer del molinero y el cura (iv) 104. La patrona y el militar 112. La viudita del conde Laurel 120. Los primos romeros 124. Las doce palabras retorneadas (ii) 185. Muerte de Joselito el Gallo 207. Joven muerta por la mordedura de un perro
Alcolea	17. La doncella guerrera (i) 20. Galán que coteja a una mujer casada 60. Don Bueso (i) 135. Soldado en Ceuta (ii) 139. Agustinita y Redondo (ii) 140. El criado y la señorita 160. La doncella vengadora de su honra 174. Crimen por una mujer (i)
Algallarín	79. El milagro del trigo (v) 120. Los primos romeros 152. María Antonia (ii) 212. La bata de la novia 213. La buenaaventura
Almodóvar del Río	5. Gerineldo (i) 13. Mariana Pineda 14. ¿Dónde vas Alfonso XII? 37. Tamar (i) 48. La mala suegra (i) 57. La condesita (i) 59. La muerte ocultada 60. Don Bueso (i) 92. San Antonio y los pájaros 99. La mujer del molinero y el cura (iii) 101. El corregidor y la molinera
Belalcázar	18. La doncella guerrera (ii) 22. La dama y el pastor 29. Lux aeterna 84. La Virgen y el ciego (iii) 91. Madre, en la puerta hay un niño (iv) 112. La viudita del conde Laurel 120. Los primos romeros 124. Las doce palabras retorneadas (i) 213. La buenaaventura

Localidad	Temas melódicos
Belmez	15. Conflictos de conciencia en la guerrilla... 76. El milagro del trigo (ii) 85. La Virgen y el ciego (iv) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 102. El cura enfermo (i) 109. Don gato 110. Mambrú (i) 112. La viudita del conde Laurel 114. Las hijas de Merino 124. Las doce palabras retorneadas (i) 167. La doncella muerta por su amante (ii) 194. Enrique y Lola (i) 202. Niño abandonado y recogido por un cartero 204. Reencuentro de madre e hijo 211. El confesor de su amante 213. La buenaventura
Carcabuey	8. Gerineldo (iv) 80. El milagro del trigo (vi) 82. La Virgen y el ciego (i) 89. Madre, en la puerta hay un niño (ii) 92. San Antonio y los pájaros 97. La mujer del molinero y el cura (i) 123. Retrato de la dama 126. La baraja 129. Vestir al cura (ii) 130. La Felicianita 209. Los cigarrones de oro 213. La buenaventura 215. El niño expulsado de la iglesia
Córdoba	58. La condesita (ii) 60. Don Bueso (i) 63. Don Bueso (iv) 76. El milagro del trigo (ii) 83. La Virgen y el ciego (ii) 194. Enrique y Lola (i) 200. El reencuentro de la madre y el hijo
El Arrecife	55. Las señas del esposo (ii) 59. La muerte ocultada 70. La duda de San José (ii) 74. Cantemos el nacimiento 75. El milagro del trigo (i) 92. San Antonio y los pájaros 101. El corregidor y la molinera 123. Retrato de la dama 126. La baraja 149. Lolita y el novio (i)
El Higuerual	34. Delgadina (ii) 54. Las señas del esposo (i)

Localidad	Temas melódicos
	60. Don Bueso (i)
El Porvenir	10. Gerineldo (vi) 16. La bastarda y el segador 56. Las señas del esposo (iii) 59. La muerte ocultada 66. Las tres cautivas 84. La Virgen y el ciego (iii) 96. El vendedor de nabos 112. La viudita del conde Laurel 131. Madruga y era la una
El Rinconcillo	30. La novia abandonada del conde de Alba 69. La duda de San José (i) 95. La adúltera del cebollero 115. Madre, Francisco no viene 123. Retrato de la dama 142. La novia de Pedro Carreño (ii) 160. La doncella vengadora de su honra 168. La novia de Rogelio (i) 177. El doble crimen 186. La mujer soldado 213. La buenaventura
El Viso	11. Gerineldo (vii) 123. Retrato de la dama
Espiel	15. Conflictos de conciencia en la guerrilla ... 19. Santa Irene o Santa Elena 29. Lux aeterna 36. Delgadina (iv) 39. Tamar (iii) 48. La mala suegra (i) 60. Don Bueso (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 92. San Antonio y los pájaros 93. Santa Catalina 109. Don gato 124. Las doce palabras retorneadas (i) 139. Agustinita y Redondo (ii) 166. La doncella muerta por su amante (i) 196. Enrique y Lola (iii)
Fernán Núñez	7. Gerineldo (iii) 12. El Prisionero 14. ¿Dónde vas Alfonso XII? 25. El quintado (iii) 29. Lux aeterna 41. Silvana (i) 82. La Virgen y el ciego (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 97. La mujer del molinero y el cura (i) 110. Mambrú (i)

Localidad	Temas melódicos
	147. Joven burlada por un soldado 172. El crimen del barbero 197. Hermanos separados 210. San Isidro
Fuente Obejuna	1. Conde Claros en hábito de fraile (i) 9. Gerineldo (v) 11. Gerineldo (vii) 14. ¿Dónde vas Alfonso XII? 20. Galán que coteja a una mujer casada 35. Delgadina (iii) 39. Tamar (iii) 46. La infanticida (iii) 55. Las señas del esposo (ii) 64. Don Bueso (v) 76. El milagro del trigo (ii) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 92. San Antonio y los pájaros 109. Don gato 112. La viudita del conde Laurel 113. La niña del carabí 118. Los mozos de Monleón (iii) 141. La novia de Pedro Carreño (i) 150. Lolita y el novio (ii) 162. El crimen de Don Benito 166. La doncella muerta por su amante (i) 173. Crimen en la venta La Castellana 180. Hija defensora de su honra 208. La devota de San Antonio 213. La buenaventura 214. Rosita la cigarrera
Fuente Palmera	17. La doncella guerrera (i) 20. Galán que coteja a una mujer casada 28. El quintado (vi) 71. La duda de San José (iii) 92. San Antonio y los pájaros 210. San Isidro
Guadalcázar	146. El padre usurero (iii) 176. Crimen por una mujer (iii) 183. Lavandera requerida por su hermano 210. San Isidro
Hinojosa del Duque	59. La muerte ocultada 66. Las tres cautivas 83. La Virgen y el ciego (ii) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 109. Don gato 126. La baraja 141. La novia de Pedro Carreño (i) 151. María Antonia (i) 157. Rosita encarnada 164. La boda frustrada



Localidad	Temas melódicos
	178. En Zaragoza la bella 181. Hijo que mata a su madre 183. Lavandera requerida por su hermano 194. Enrique y Lola (i) 213. La buenaventura
Hornachuelos	45. La infanticida (ii) 61. Don Bueso (ii) 66. Las tres cautivas 82. La Virgen y el ciego (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 92. San Antonio y los pájaros 104. La patrona y el militar 124. Las doce palabras retorneadas (i) 141. La novia de Pedro Carreño (i) 144. El padre usurero (i) 194. Enrique y Lola (i) 210. San Isidro
La Cardenchosa	59. La muerte ocultada 92. San Antonio y los pájaros 110. Mambrú (i) 189. El confesor de su madre
La Carlota	60. Don Bueso (i) 75. El milagro del trigo (i)
La Coronada	33. Delgadina (i) 59. La muerte ocultada 61. Don Bueso (ii) 171. El crimen de la aldea de Cuenca 187. El Pemales
La Herrería	66. Las tres cautivas 128. Vestir al cura (i)
La Victoria	3. Conde Niño (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 110. Mambrú (i) 123. Retrato de la dama 161. Crimen por celos 183. Lavandera requerida por su hermano 213. La buenaventura
Luque	27. El quintado (v) 43. Albaniña 59. La muerte ocultada 92. San Antonio y los pájaros 123. Retrato de la dama 126. La baraja 143. El padre ambicioso
Montalbán	12. El Prisionero 16. La bastarda y el segador 158. La enfermera y el militar 192. En la estación de Alicante (iii) 194. Enrique y Lola (i) 210. San Isidro

Localidad	Temas melódicos
Montemayor	1. Conde Claros en hábito de fraile (i) 7. Gerineldo (iii) 27. El quintado (v) 44. La infanticida (i) 92. San Antonio y los pájaros 95. La adúltera del cebollero 110. Mambrú (i) 123. Retrato de la dama 124. Las doce palabras retorneadas (i) 141. La novia de Pedro Carreño (i) 177. El doble crimen 194. Enrique y Lola (i) 205. Reencuentro de padre e hijo en tierras americanas 210. San Isidro 214. Rosita la cigarrera
Montilla	68. La Anunciación (ii) 123. Retrato de la dama 158. La enfermera y el militar 183. Lavandera requerida por su hermano 190. En la estación de Alicante (i) 194. Enrique y Lola (i)
Montoro	29. Lux aeterna 53. La malcasada (iv)
Monturque	123. Retrato de la dama
Ochavillo del Río	1. Conde Claros en hábito de fraile (i) 5. Gerineldo (i) 13. Mariana Pineda 15. Conflictos de conciencia en la guerrilla... 17. La doncella guerrera (i) 22. La dama y el pastor 24. El quintado (ii) 29. Lux aeterna 32. Blancaflor y Filomena (ii) 37. Tamar (i) 42. Silvana (ii) 48. La mala suegra (i) 51. La malcasada (ii) 55. Las señas del esposo (ii) 57. La condesita (i) 59. La muerte ocultada 61. Don Bueso (ii) 66. Las tres cautivas 73. Siendo las escarchas tantas 77. El milagro del trigo (iii) 82. La Virgen y el ciego (i) 89. Madre, en la puerta hay un niño (ii) 92. San Antonio y los pájaros 94. La cabrera devota elevada al cielo

Localidad	Temas melódicos
	<p>98. La mujer del molinero y el cura (ii)  101. El corregidor y la molinera  105. Las mozuelas de la alameda  106. La vida de los casados  107. La mujer del calderero  110. Mambrú (i)  118. Los mozos de Monleón (iii)  119. Monja por fuerza  120. Los primos romeros  121. Soldados forzadores  122. Los sacramentos del amor  123. Retrato de la dama  124. Las doce palabras retorneadas (i)  127. El arado  128. Vestir al cura (i)  136. La Virgen de Belén socorre a los soldados  137. El hermano cautivo  143. El padre ambicioso  145. El padre usurero (ii)  153. Muerte de la novia (i)  156. Muerte de la novia y el novio  168. La novia de Rogelio (i)  175. Crimen por una mujer (ii)  179. Hija asesinada por su padre enamorado  183. Lavandera requerida por su hermano  184. Pedro Marcial  188. El hijo ingrato  191. En la estación de Alicante (ii)  194. Enrique y Lola (i)  198. Hija abandonada y reunida con su padre  199. La niña perdida  201. Hijo abandonado y prisionero en Melilla  206. Muerte por una difamación  211. El confesor de su amante  212. La bata de la novia  213. La buenaventura  214. Rosita la cigarrera  215. El niño expulsado de la iglesia  217. La huerfanita</p>
Ojuelos Altos	<p>2. Conde Claros en hábito de fraile (ii)  14. ¿Dónde vas Alfonso XII?  27. El quintado (v)  60. Don Bueso (i)  81. El milagro del trigo (vii)  86. La Virgen y el ciego (v)  88. Madre, en la puerta hay un niño (i)</p>

Localidad	Temas melódicos
	92. San Antonio y los pájaros 110. Mambrú (i) 112. La viudita del conde Laurel 183. Lavandera requerida por su hermano
Ojuelos Bajos	18. La doncella guerrera (ii) 50. La malcasada (i) 55. Las señas del esposo (ii) 92. San Antonio y los pájaros 110. Mambrú (i) 148. La joven madre abandonada 193. En la estación de Alicante (iv)
Palma del Río	61. Don Bueso (ii) 82. La Virgen y el ciego (i) 109. Don gato 214. Rosita la cigarrera
Pedroche	31. Blancaflor y Filomena (i) 38. Tamar (ii) 92. San Antonio y los pájaros
Peñalosa	1. Conde Claros en hábito de fraile (i) 37. Tamar (i) 48. La mala suegra (i) 59. La muerte ocultada 60. Don Bueso (i) 66. Las tres cautivas 82. La Virgen y el ciego (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 103. El cura enfermo (ii) 210. San Isidro
Pozoblanco	14. ¿Dónde vas Alfonso XII? 21. La asturianita 29. Lux aeterna 31. Blancaflor y Filomena (i) 40. Tamar (iv) 59. La muerte ocultada 61. Don Bueso (ii) 75. El milagro del trigo (i) 90. Madre, en la puerta hay un niño (iii) 92. San Antonio y los pájaros 182. La suegra traidora 194. Enrique y Lola (i)
Priego de Córdoba	27. El quintado (v) 62. Don Bueso (iii) 117. Los mozos de Monleón (ii) 133. Atentado anarquista contra Alfonso XII 134. Soldado en Ceuta (i) 169. La novia de Rogelio (ii) 187. El Pernales 189. El confesor de su madre 194. Enrique y Lola (i)

Localidad	Temas melódicos
Puente Genil	1. Conde Claros en hábito de fraile (i) 7. Gerineldo (iii) 23. El quintado (i) 29. Lux aeterna 59. La muerte ocultada 60. Don Bueso (i) 67. La Anunciación (i) 76. El milagro del trigo (ii) 92. San Antonio y los pájaros 98. La mujer del molinero y el cura (ii) 102. El cura enfermo (i) 116. Los mozos de Monleón (i) 126. La baraja 133. Atentado anarquista contra Alfonso XII 161. Crimen por celos 163. El crimen de Porcuna 170. El crimen de una joven en Puente Genil 194. Enrique y Lola (i) 218. La pobre huérfana
San Sebastián de los Ballesteros	4. Conde Niño (ii) 21. La asturianita 60. Don Bueso (i) 66. Las tres cautivas 69. La duda de San José (i) 72. San José y la Virgen en el portal 92. San Antonio y los pájaros 95. La adúltera del cebollero 97. La mujer del molinero y el cura (i) 123. Retrato de la dama 161. Crimen por celos 172. El crimen del barbero 180. Hija defensora de su honra 188. El hijo ingrato 194. Enrique y Lola (i) 217. La huerfanita
Villafranca de Córdoba	64. Don Bueso (v) 155. La muerte de la novia sevillana 189. El confesor de su madre
Villaharta	29. Lux aeterna 55. Las señas del esposo (ii) 61. Don Bueso (ii) 75. El milagro del trigo (i) 82. La Virgen y el ciego (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 119. Monja por fuerza 138. Agustinita y Redondo (i) 143. El padre ambicioso 154. Muerte de la novia (ii)

Localidad	Temas melódicos
	159. El asesinato de la novia 168. La novia de Rogelio (i) 172. El crimen del barbero 189. El confesor de su madre 194. Enrique y Lola (i) 213. La buenaventura 214. Rosita la cigarrera
Villanueva de Córdoba	6. Gerineldo (ii) 15. Conflictos de conciencia en la guerrilla... 61. Don Bueso (ii) 92. San Antonio y los pájaros 93. Santa Catalina 109. Don gato 111. Mambrú (ii) 201. Hijo abandonado y prisionero en Melilla 213. La buenaventura 216. El novio que marcha a la mili
Villanueva del Rey	13. Mariana Pineda 16. La bastarda y el segador 26. El quintado (iv) 38. Tamar (ii) 48. La mala suegra (i) 59. La muerte ocultada 65. Don Bueso (vi) 78. El milagro del trigo (iv) 83. La Virgen y el ciego (ii) 87. La Virgen y el ciego (vi) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 92. San Antonio y los pájaros 102. El cura enfermo (i) 109. Don gato 110. Mambrú (i) 165. La cocinera y el señorito 195. Enrique y Lola (ii) 202. Niño abandonado y recogido por un cartero 203. Niño abandonado y recogido por su padre 208. La devota de San Antonio
Villaviciosa	5. Gerineldo (i) 14. ¿Dónde vas Alfonso XII? 59. La muerte ocultada 61. Don Bueso (ii) 82. La Virgen y el ciego (i) 88. Madre, en la puerta hay un niño (i) 92. San Antonio y los pájaros 98. La mujer del molinero y el cura (ii) 132. Estando la mora

## viii. AÑO DE REALIZACIÓN DE LAS ENCUESTAS

	Localidad	Año encuesta
1	Adamuz	2009
2	Alcolea	2004
3	Algallarín	2009
4	Almodóvar del Río	2003
5	Belalcázar	2009
6	Belmez	2009
7	Carcabuey	2009
8	Córdoba	1979, 1992, 1997, 2002
9	El Arrecife	2001
10	El Higueral	1975
11	El Porvenir	2009
12	El Rinconcillo	2002
13	El Viso	1986
14	Espiel	2008
15	Fernán Núñez	2001, 2002
16	Fuente Obejuna	2009
17	Fuente Palmera	1996, 2001
18	Guadalcázar	2009
19	Hinojosa del Duque	2009
20	Hornachuelos	2004, 2009
21	La Cardencha	2009
22	La Carlota	2001, 2003
23	La Coronada	1995
24	La Herrería	2009
25	La Victoria	2002
26	Luque	1978
27	Montalbán	2009
28	Montemayor	2002
29	Montilla	2002
30	Montoro	2009
31	Monturque	2009
32	Ochavillo del Río	2009
33	Ojuelos Altos	2006, 2009
34	Ojuelos Bajos	2009
35	Palma del Río	2002
36	Pedroche	2009
37	Peñalosa	2009
38	Pozoblanco	2009
39	Priego de Córdoba	1986
40	Puente Genil	1982, 1983
41	San Sebastián de los Ballesteros	2002
42	Villafranca de Córdoba	2004
43	Villaharta	2007, 2008
44	Villanueva de Córdoba	2009
45	Villanueva del Rey	2008
46	Villaviciosa	2009